

PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 35 numéro 3 • hiver 2007-2008

Poétiques de l'archive

POÉTIQUES DE L'ARCHIVE

Robert Dion Catherine Douzou Marie-Pascale Huglo Mahigan Lepage
Marielle Macé Bernard Magné Élisabeth Nardout-Lafarge Manon Plante

ICONOGRAPHIE

Carol Dallaire

HORS DOSSIER

Hamid Reza Shairi

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur: Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction: Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique: Jacques-B. Bouchard. Secrétaire: Christiane Perron.

Responsable du présent dossier: Marie-Pascale Huglo.

Page couverture: Carol Dallaire, 2007. Image infographique tirée de la série *Histoires discrètes (quelques félures)*.

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal
Joanne LALONDE, Université du Québec à Montréal
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Anne Martine PARENT, Université du Québec à Chicoutimi
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Transcontinental.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2007

ISSN-0300-3523

Poétiques de l'archive

Présentation / *Marie-Pascale Huglo* 5

L'ARCHIVE DU BIOGRAPHE.

Usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine / *Robert Dion et Mahigan Lepage* 11

NAISSANCE D'UN FANTÔME. *Dora Bruder* de Patrick Modiano / *Catherine Douzou* 23

DES ANCIENNES PHOTOS À L'ARCHIVE DE PIERRE / *Élisabeth Nardout-Lafarge* 33

« LE RÉEL À L'ÉTAT PASSÉ ». Passion de l'archive et reflux du récit / *Marielle Macé* 43

HISTOIRES DISCRÈTES (quelques fêlures) de *Carol Dallaire*

Le spectre et l'illusion. Une présentation de *Jean-Pierre Vidal* 51

« LA COPIA » DE L'ART DE POÉSIE.

À propos de *Quelque chose noir* chez Jacques Roubaud / *Manon Plante* 61

LE CAHIER DES CHARGES DE LA VIE MODE D'EMPLOI :

pragmatique d'une archive puzzle / *Bernard Magné* 69

Hors dossier

RÉEXAMEN DU PARCOURS NARRATIF : place et types de la sanction.

« Comment peut-on être Persan ? » / *Hamid Reza Shairi* 89

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 102

NOTICES BIOGRAPHIQUES 104

Poétiques de l'archive¹

MARIE-PASCALE HUGLO

Les archives ne sont pas, aujourd'hui, l'affaire des seuls historiens, érudits ou spécialistes de génétique littéraire. Elles concernent tous ceux qui, à des titres divers, revisitent la mémoire et l'Histoire depuis les documents. Leur importance dans la culture contemporaine est telle qu'on peut les considérer comme le signe d'un bouleversement radical. L'obsession des archives et du patrimoine caractéristique de notre époque correspond, selon Pierre Nora (1984), à la fin des milieux traditionnels de mémoire : la valorisation symbolique des documents d'archive serait d'autant plus nécessaire que la véritable mémoire, elle, aurait périclité. Les archives ainsi *tiendraient lieu* de mémoire, elles seraient même l'un des lieux où l'opposition entre la mémoire collective spontanée et la mémoire dans l'Histoire – distanciée, enregistreuse – se marque de la façon la plus tranchée. À la mémoire vive, habitée et toujours actuelle, s'opposent ainsi les archives, dépôt préservé d'un passé définitivement clos dont on se souvient par devoir, ou par hantise. La multiplication exponentielle des documents et la diversification des supports matériels et des techniques d'enregistrement seraient les effets les plus tangibles du défaut de mémoire dans la culture contemporaine. L'impératif de tout garder relèverait en outre d'une incapacité à prévoir ce qui vaut d'être conservé pour mémoire : la construction du *mémorable* dans l'archive, longtemps instituée par la conservation intégrale des dépôts officiels au détriment du reste, tend aujourd'hui à se disperser dans la masse hétérogène des documents produits et enregistrés à une échelle industrielle, archives issues d'un présent incertain en quête d'origine, d'identité et d'avenir. Car se croisent, dans l'archive, le culte de la trace authentique du passé et le souci de l'avenir du présent qui ne saurait se dévoiler qu'après coup, comme dans ce film d'Antonioni, *Blow up* (1966), où l'on découvre, dans des photographies en gros plan, les indices d'un meurtre inaperçu sur les lieux mêmes du crime. Que le récit d'archive prenne souvent la forme d'une enquête n'a alors rien d'étonnant : cela manifeste le désir anxieux de découvrir le passé depuis l'archive et la possibilité de saisir rétrospectivement le sens et l'histoire de ce qui *aura eu lieu*.

Le film d'Antonioni montre en quoi l'archive s'avère indissociable d'une technique d'enregistrement moderne – la photographie – et d'une technique, également moderne, de lecture – l'agrandissement d'un détail. L'imaginaire de l'archive propre à notre époque relève en partie de ces techniques : elle est une « capture » de tous les instants qui, depuis l'éclat fugitif cristallisé dans la photographie jusqu'à la durée projetée sur des écrans, sont devenus sécables et répétables à l'infini. Si le « gage d'avenir » (Derrida, 1995 : 37) que serait l'archive s'avère compromis par une dissémination

possiblement *anarchique*, si sa valeur étymologique de *commencement* et de *commandement* (*ibid.*: 11) risque de se voir destituée par l'accroissement phénoménal des archives privées et la multiplication des fonds d'archives publiques longtemps limitées « aux faits politiques, diplomatiques, militaires, administratifs » (Pomian, 1992: 217), c'est aussi que les usages des documents ont changé, se sont multipliés à leur tour. Plutôt que de voir l'obsession contemporaine pour l'archive comme le contrecoup d'une perte de la mémoire collective à l'ère postindustrielle, on considérera l'archive comme l'un des facteurs de cette perte, perte d'ailleurs toute relative: à l'extinction d'une forme de mémoire correspond la transformation radicale de notre rapport au temps par les « time-based media » (Doane, 2002: 4) – photographie, film, télévision, vidéo –, qui produisent massivement les archives et les mettent en circulation comme jamais auparavant. Que cette transformation suscite une inquiétude du passé comme de l'avenir, qu'elle génère une incertitude quant à la valeur et au sens du présent, est indéniable, mais l'intérêt de la figure de l'archive vient aussi du fait que s'y *condense*, peut-être même s'y *dépose* un rapport complexe à la temporalité et à la trace chargée de tensions. En effet, l'un des traits que l'on peut dégager des articles de ce dossier est bien la mise en tension de l'archive: loin de s'abîmer dans le culte des reliquats incarnant fantomatiquement un passé évanoui, narrateurs, poètes et scripteurs jouent d'inventivité, de réflexion et de ruse pour *mobiliser* l'archive hors de l'évidence d'une vérité établie une fois pour toutes, dont elle serait tout à la fois le reste, la preuve, la révélation, le substitut. Toutefois, avant de prendre la mesure de tels usages dans la littérature contemporaine, il importe de partir d'une définition assez restreinte de l'archive afin de mieux la cerner dans son hétérogénéité et ses dérivations mêmes.

« [D]ilatée, démultipliée, décentralisée, démocratisée » (Nora, 1984: xxvii), l'archive n'en demeure pas moins un lieu de consignation spécifique dont le mode et le principe sont déterminants. Une de ses définitions officielles, tirée de l'article premier de la loi française datant du 3 janvier 1979, se présente comme suit:

Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité.

La conservation de ces documents est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche. (Pomian, 1992: 170)

Cette définition, qui correspond peu ou prou à celle de Jacques André (1986: 29) qu'Arlette Farge cite, n'épuise « ni les mystères ni la profondeur » (Farge, 1989:11) des archives, mais elle permet de saisir en quoi le dépôt se distingue de la collection, là où les pièces réunies relèvent d'un choix, d'une décision sélective. « Les archives au contraire sont le résultat inévitable des activités d'une personne, d'un organisme ou d'un service à partir du moment où ces activités s'accompagnent, du fait de leur nature même, d'une production ou d'une réception de documents [...] » (Pomian, 1992:171). De cet ensemble quasi naturel découle l'imaginaire organique de l'archive comme *sécrétion*, *dépôt*, *gisement*, *fonds*, avec le gigantisme que cela implique ainsi que l'idée de reste, de trace directement issue d'une activité. Et c'est, dirais-je, en vertu de cette « trace brute » (Farge, 1989: 12) que la figure de l'archive se sédimente dans la culture contemporaine pour y acquérir une valeur presque *fabuleuse* d'authenticité. L'un des mérites de l'essai d'Arlette Farge vient de ce qu'il ne passe pas sous silence l'ébranlement affectif du chercheur qui, au contact de l'archive, croit « toucher le réel » (*ibid.*: 18), accéder à un passé non apprêté en vue de la

postérité, à sa vérité nue livrée sans intermédiaire sinon, bien sûr, celui de l'institution archivistique. La séduction de l'archive, l'enchantement qu'elle procure parfois tiennent à ce désir tenace que nous avons de renouer avec ce qui n'est plus, de comprendre « sur pièces » ce qu'il en fut. Le passé – cette *terra incognita* qui fascine tant les sociétés postmodernes – semble pouvoir s'ouvrir, se redécouvrir dans les archives conservées telles quelles, dépôts contre l'oubli préservés, du moins en principe, des altérations du temps.

L'imaginaire de la trace authentique bénéficie, alors que l'avenir semble incertain et que le passé disparaît *sous nos yeux*, d'un immense crédit. Or – et c'est là que quelque chose se noue –, l'aura de l'archive n'a jamais été aussi grande que depuis que les traces issues des activités d'une « personne physique ou morale » se sont transformées. Aux traces dites organiques, qui ont des siècles durant pris la forme du document manuscrit, se sont ajoutées les traces photographiques, filmiques et sonores saisies à même le temps. Les archives issues des « time-based media » se sont certes multipliées, diversifiées, décentralisées, mais elles ont aussi déplacé la nature du *dépôt*: ce sont des capsules temporelles que les documents conservent, capsules empreintes d'un instant ou d'une durée projetées dans l'image ou le son. L'archive n'est pas alors seulement ce qui, au cours d'une activité, s'accumule ou tombe comme une chute de tissu, elle est aussi un morceau de temps quelconque, peut-être révélateur, à l'instar de ces photographies prises dans un jardin anglais au moment du meurtre dans *Blow up*. Le savoir virtuel logé dans les nouvelles archives est marqué par la contingence d'un temps enregistré sans qu'il se passe nécessairement quelque chose: là où le greffier consigne les minutes des actes de procédure, les caméras de surveillance archivent les temps « morts » au même titre que les incidents. La présence spectrale du temps archivé se charge en outre très vite d'un poids d'historicité: ce visage, cette maison, cet habit portent les stigmates d'une autre époque ou d'une actualité révolue. L'aura de l'archive ne tient plus à la seule unicité d'un document original difficile d'accès, elle vient aussi de l'unicité du moment archivé, saisi dans le temps, dont l'hétérochronie constitutive est désormais reproductible.

À partir du moment où, de plus en plus, les archives privées et publiques circulent et se reproduisent, elles deviennent un *matériau* dans les documentaires, les magazines et les « produits culturels » en général. Organique, temporelle, la trace est également médiale. L'effet de « réel à l'état passé » (Barthes, 1980: 130) propre aux archives est d'autant plus vivement ressenti qu'il participe du recyclage contemporain des médias, quand l'irruption d'une photo en noir et blanc dans un film en couleur matérialise un « Ça-a-été » (*ibid.*: 120), incarne visiblement l'altérité du passé, rend immédiate la distance. Que la photographie provienne ou non d'un fonds, un tel montage produit ce que l'on pourrait appeler un « effet d'archive », que la circulation immatérielle (à la télévision, sur le Web) paradoxalement matérialise. À l'expérience du toucher, sur laquelle Farge insiste au début de son essai, se substitue l'expérience du voir où, dans l'échelle du visible, l'archive représente le passé nu, fragile, disponible, que *l'obsolescence du média* manifeste et authentifie. Le « goût de l'archive » s'affirme dès lors à la fois comme une résistance à et un effet de la remise en jeu du document dans la stratification des médias, qui fait désormais partie de la donne. Car on ne saurait s'en tenir au constat général – sourdement nostalgique – de l'expansion des archives et de l'engouement qu'elles suscitent: ce serait rater les usages singuliers, là où la circonspection et le questionnement ne se laissent pas tout uniment prendre dans des catégories générales mais offrent des résistances, déplacent des évidences, font des archives une puissance d'ébranlement d'autant plus saisissante qu'elles puisent à même l'altérité des traces pour reconsidérer, relancer, voire inventer le passé. En somme, au constat suivant lequel la « trace brute » de l'archive *tient*

lieu de mémoire et fascine en tant que telle (Nora, 1984), on opposera les usages de l'archive comme médiation de l'Histoire et support de mémoire : le document fait l'objet d'enquêtes, de manipulations, il *donne lieu* à des gloses, des montages, des récits, des fictions.

Les poétiques de l'archive dans les œuvres littéraires participent du questionnement tant collectif qu'individuel sur l'Histoire et la mémoire dans la société contemporaine. L'archive est une source, un matériau et une figure dont les écrivains usent de diverses façons sans verser dans le culte, quand bien même le document affecte vivement ceux qui s'en saisissent. L'archive est souvent le point de départ d'interprétations multiples, de versions incertaines, de reconstitutions partielles, de vérités feintes, de jeux polyphoniques. Et même lorsqu'elle est revendiquée comme irréfutable, ainsi que le fait Arnie Ernaux dans *L'Événement* (2000), c'est toute la distance entre les traces conservées et le souvenir qui, brutalement, ressort, l'archive arrachant le passé à sa quiétude, devenant la preuve d'une étrangeté par rapport à soi-même qui met en pièces la fiction du moi. Relativement peu étudiées comme objet littéraire et poétique, les archives sont étroitement liées au récit autobiographique dans lequel, Michael Sheringham l'a montré, elles « déploient un espace hétérogène, lieu de différences plutôt que de similitudes » (2002 : 25). Si la fortune du document dans la littérature contemporaine a quelque chose à voir avec l'expansion des archives de soi, ces dernières servent souvent de relais entre l'individuel et le collectif, comme c'est le cas chez Ernaux. Réciproquement, dans *Dora Bruder* de Modiano (1997), les archives publiques servent d'intermédiaire entre l'enquête historique, le récit de soi et la fiction. Témoins, traces du passé, elles sont aussi des « effecteurs » de mémoire et de fables. L'archive ressaisie dans ses usages n'a donc rien d'univoque. Elle concerne cette part prédominante de la littérature contemporaine consacrée aux écritures de soi mais aussi de l'Histoire (Première et Deuxième Guerres mondiales, génocides, colonies, Histoire des femmes, des « gens », des lieux) et participe au « renouvellement des questions » (Viart et Vercier, 2005) dans l'espace de la littérature française sur laquelle se penchent les articles de ce dossier. Plus largement, on peut se demander, avec Dominique Maingueneau, si les poétiques de l'archive ne sont pas le fait d'une littérature en déclin qui, après « l'âge du style » (2006 : 154), serait devenue un vaste thésaurus replié sur lui-même, puisant dans ses propres réserves, se recyclant à satiété : nous serions passés d'une « logique du *champ* à une logique de l'*archive*, la concurrence entre positionnements cède devant le parcours d'une immense bibliothèque désinvestie d'enjeux » (*ibid.* : 155). L'équivalence entre l'archive et la bibliothèque fait de cette dernière un « simple » intertexte. Or, l'une des particularités du patrimoine d'archives vient de ce qu'il ne se limite justement pas aux textes. Il engage d'autres matérialités, d'autres médias : « [...] la littérature ne peut se préserver qu'en s'appuyant sur la force des médias qui la marginalisent » (*ibid.* : 156). L'altérité de l'archive est aussi celle-là, celle des médias étrangers au texte que les textes s'approprient, réfléchissent, convoquent. De cette matérialité insistante, souvent absente, de l'archive au sein de la littérature, les œuvres analysées dans ce dossier rendent bien compte, mais il n'est pas dit que seule la *préservation* du littéraire par là s'engage. Si la littérature contemporaine, à l'instar des autres arts, est marquée par la figure de l'archive, elle mobilise les documents suivant des modes et avec des enjeux différents qui sont examinés ici dans une perspective globalement poétique.

Dion et Lepage déploient l'éventail des usages de l'archive dans les biographies d'écrivain contemporaines, qui oscillent entre « fonction d'authentification et fonction de fabulation ». De la mise à distance du document jusqu'à l'appropriation « fabulatoire » de celui-ci en passant par son utilisation à des fins argumentatives, c'est bien la malléabilité de l'archive comprise comme sémiophore qui ressort de cet article. La biographie érudite et ludique de Noguez, *Lénine dada* (1989), fait l'objet d'une analyse

plus poussée montrant exemplairement que l'on « peut tout faire dire à l'archive » (Farge, 1989 : 118). « L'interprétabilité infinie et donc la fictionnalité dont [le document d'archive] est doté » (Sheringham, 2002 : 30) ramènent la biographie à une vaste entreprise de fabulation dont la rigueur démonstrative mime – et subvertit – la démarche scientifique basée sur les documents. Également sujette à la fabulation, la part archivistique qu'analyse Douzou dans *Dora Bruder* (Modiano, 1997) se tend entre les fictions de l'archive, le récit de soi et l'enquête dans une démarche qui, loin d'écarter les enjeux historiques et éthiques de la trace, les remet en jeu dans une construction romanesque hybride. De façon intéressante, l'archive est aussi bien ce qui a survécu à la destruction des traces de la collaboration française au génocide des Juifs que ce qui a disparu à jamais, sa part lacunaire rendant presque tangible la disparition et l'oubli. Les documents passent par les voies de la fiction non pas tant pour « fausser » l'Histoire, à la manière de Noguez, que pour tenter de cerner ce qui, de l'Histoire, échappe. À la fois refus de la disparition et signe *affecté* de la disparition, les archives lacunaires résistent à l'emprise des autorités officielles et de l'Histoire dont elles sont le dépôt. Également sensible à la trace et soucieuse du passé, l'œuvre de Bergounioux fait partie de ces récits de filiation visant à « restituer » quelque chose² *depuis* le document et *contre* lui. Nardout-Lafarge insiste sur la diversité des archives convoquées dans cette œuvre – vieux papiers de famille, vieux outils, photographies, et l'hôtel Labenche, cette archive de pierre qui renoue avec le sens étymologique du terme : « d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*, ceux qui commandaient. [...] Compte tenu de leur autorité [...] publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce *lieu* qu'est leur maison [...], que l'on dépose alors les documents officiels » (Derrida, 1995 : 12-13). Nardout-Lafarge souligne en quoi l'archive fait l'objet d'un débat, d'une lutte contre le culte et la fétichisation de la trace que Bergounioux sans cesse interroge, interprète, relance dans le mouvement du récit. Partant de l'idée que l'emprise de la mémoire sur la littérature contemporaine transforme la narrativité, Macé montre, pour sa part, que les histoires contemporaines sont non plus cet élan vers l'avenir auquel le roman nous a habitués, mais la quête rétrospective d'un passé. Au régime narratif de l'aventure s'est ainsi substitué celui de la mémoire fait d'enquêtes, d'érudition et d'affects, l'archive tenant à la fois de l'indice, du témoin, du trésor de savoirs, de la réserve « pathique ». De cette charge affective de l'archive, l'écriture de Jacques Roubaud est douloureusement, savamment investie. Plante se penche sur la façon dont la mémoire de l'épouse défunte et la mémoire des formes poétiques s'entrelacent dans le poème, où travail de l'archive, travail de deuil et travail d'écriture s'unissent. L'archive fait l'objet d'une récitation d'ordre intertextuel visant non pas à restituer une image de la morte, mais à réinscrire ses mots dans la tradition du tombeau poétique ainsi ravivée. La conjugaison entre archive et écriture nous plonge, avec Perec, dans l'archive elle-même, que Magné analyse à titre autonome. Il nous invite à poser un regard neuf sur un avant-texte de *La Vie mode d'emploi* considéré comme un texte à part entière. L'invention à l'œuvre dans l'archive est considérée à partir des opérations formelles et des postures énonciatives que Magné repère et différencie, montrant en quoi l'archive de l'écrivain est avant tout un « feuilleté » d'écritures.

Clore ce dossier sur cet espace d'invention, c'est revenir pour finir à la valeur de *commencement* des archives, génératrices de formes et de forces pourtant investies du poids, parfois très lourd, de la mémoire et de l'Histoire.

-
1. Ce texte et ce dossier de *Protée* s'inscrivent dans le cadre d'une recherche sur *la littérature contemporaine et les archives* soutenue par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC).
 2. Le mot de « restitution » est ici précieux. Car il ne dit pas simplement l'effort pour figurer ce qui fut, il dit aussi l'hommage que les écrivains en font à ceux dont ils parlent. Souvent, en effet, le « récit de filiation » est offert, par-delà leur disparition, à ces pères humiliés par l'Histoire. Restituer, c'est certes reconstruire, rétablir la mémoire de ce qui fut, mais c'est aussi – peut-être surtout – *rendre* quelque chose à quelqu'un (Viart et Vercier, 2005 : 92-93).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDRÉ, J. [1986] : « De la preuve à l'histoire. Les archives en France », *Traverses*, n° 36, 25-33.
- ANTONIONI, M. [1966] : *Blow up*, Londres, Bridge Films, 112 min.
- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma ».
- DERRIDA, J. [1995] : *Mal d'Archive*, Paris, Galilée.
- DOANE, M.A. [2002] : *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- ERNAUX, A. [2000] : *L'Événement*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- FARGE, A. [(1989) 1997] : *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire ».
- MAINGUENEAU, D. [2006] : *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin.
- MODIANO, P. [(1997) 1999] : *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- NOGUEZ, D. [1989] : *Lénine dada*, Paris, Robert Laffont.
- NORA, P. [1984] : « La fin de l'histoire-mémoire », dans P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. I, XVII-XLII.
- POMIAN, P. [1992] : « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran », dans P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. III, 163-233.
- SHERINGHAM, M. [2002] : « La figure de l'archive dans le récit autobiographique contemporain », *Lendemain*, n° 107-108, 25-41.
- VIART, D. et B. VERCIER [2005] : *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

L'ARCHIVE DU BIOGRAPHE

USAGES DU DOCUMENT DANS LA BIOGRAPHIE D'ÉCRIVAIN CONTEMPORAINE ¹

ROBERT DION
MAHIGAN LEPAGE

La biographie d'écrivain contemporaine (*sur* un écrivain *par* un écrivain) – et les nombreux genres voisins : le roman biographique, l'essai biographique, la fiction biographique, le roman du biographe, etc. – se signale par un usage particulier de l'archive qui la distingue des biographies plus conventionnelles, ou plus orthodoxes, signées par des universitaires ou par des journalistes. Dans des ouvrages comme *Le Perroquet de Flaubert* de Julian Barnes ([1984] 1986), *Rimbaud le fils* de Pierre Michon (1991) ou *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance* de Michel Mohrt (1989), l'archive n'a pas pour unique fonction d'étayer le récit, d'attester que telle chose ou tel événement *a été* : elle ne disparaît pas sous la surface narrative du récit de vie, elle est au contraire exhibée, questionnée, quand ce n'est pas triturée ou tout simplement créée, entre fonction d'authentification et fonction de fabulation. À l'instar du récit historique, le récit biographique « n'est [donc] jamais répétition de l'archive, mais désinstallation par rapport à elle, et inquiétude suffisante pour s'interroger sans cesse sur le pourquoi et le comment de son échouage sur manuscrit » (Farge, 1989 : 93). Ainsi, si elle n'ébranle pas toujours le monument, la biographie contemporaine a certainement le pouvoir de déstabiliser le document.

L'article que voici poursuit deux objectifs qui en ordonnent les deux parties. Le premier est d'interroger le statut de l'archive dans la *praxis* biographique en suivant le parcours qui va de sa médiatisation à son appropriation, parcours illustré par plusieurs exemples tirés de notre corpus². Le second objectif, qui consiste à observer de près le travail de l'archive dans une biographie contemporaine, est au fondement de notre deuxième section : l'étude de la biographie d'un « écrivain » pour le moins surprenant, Vladimir Ilitch Oulianov dit Lénine, par Dominique Noguez (1989).

L'ARCHIVE, DE LOIN EN LOIN

L'archive a des usages biographiques multiples : pièce à conviction d'un récit d'enquête, élément générateur du discours, accessoire d'un sous-genre romanesque particulier – le roman du biographe (Madelénat, à paraître), le « roman de l'archive » (Keen, 2001) –, elle apparaît à la fois comme un puissant effet de réel et

comme un opérateur de fiction. Même dans ses variantes les plus librement inventives, la « biographie littéraire » (Regard, 1999) semble accorder une certaine « valeur réaliste » à l'archive. Or, le réel ou le *bios* auquel celle-ci renvoie concerne moins, pour parler comme Barthes (1980), le *studium* que le *punctum*. L'écrivain contemporain qui s'adonne à la biographie se soucie généralement moins du contenu informatif de l'archive que de ses *effets ponctuels* (on verra dans la prochaine partie comment les références documentaires peuvent arriver « à point nommé », justement), effets qui sont liés, plus ou moins étroitement selon les cas, aux désirs, aux visées, à la subjectivité du biographe lui-même. À telle enseigne que l'on pourrait parler de « valences » plutôt que de « valeur », l'archive suscitant tantôt l'envie – c'est Alain Borer découvrant, dans un sanctuaire d'Abyssinie, la « grande signature solaire » de Rimbaud (1984: 313) –, tantôt la répulsion du biographe – c'est Julian Barnes (1989) dégoûté par l'attrait morbide et obséquieux pour les lettres, bouts de cigare et mèches de cheveux des écrivains.

Les divers usages littéraires de l'archive ne sauraient donc se répartir sur un axe allant de l'« archive factuelle », informant le biographe sur les « faits », à l'« archive fictionnelle », dont l'authenticité serait invérifiable. En fait, fiction et « diction » travaillent conjointement le matériau documentaire et l'élément subjectif de la relation biographique (biographe/biographé) introduit dans le rapport à l'archive une dynamique pragmatique au sens large, c'est-à-dire une « relation de sujet à sujet » (Bougnoux, [1991] 1998: 38). Dans cette perspective, la *praxis* archivistique de la biographie littéraire se superpose, en quelque sorte, à la relation biographique: l'archive est non plus seulement objet, mais aussi, à toutes fins utiles, *sujet* de la biographie, en lieu et place du biographé en quelque sorte. Rien n'interdit alors de penser cette *praxis* en termes de *distance*, c'est-à-dire comme une *proxémique*, et de reprendre les notions très opératoires proposées par Frances Fortier dans un article récent (2005): médiatisation, tension et appropriation. Que le biographe garde une grande

distance par rapport à l'archive, considérée comme « pure trace », et celle-ci se trouvera *médiatisée*, c'est-à-dire rendue à son caractère médiat, indirect, à son épaisseur de médium; qu'il commence à lui donner du sens, à la faire parler, à l'utiliser comme document à des fins diverses, et l'on dira qu'il y a *tension*; qu'il s'en fasse enfin l'auteur, la détournant à sa guise et s'en arrogent l'autorité, et l'on conclura qu'il y a *appropriation*. L'axe médiatisation-appropriation, on s'en doute bien, peut recouper partiellement, mais non nécessairement, l'axe documentarisation-fictionnalisation: l'appropriation permet certes toutes les libertés d'invention, mais elle se décline aussi dans certaines formes argumentatives de la biographie.

Quand la distance par rapport à l'archive est maximale, celle-ci s'apparente à ce que Krzysztof Pomian appelle un « sémiophore » (1987: 15-59): un objet simplement dégagé de son utilité et rendu à sa signifiante. Au prix d'une légère modification du sens donné par Pomian, le sémiophore désigne ici, pour ainsi dire, le « degré zéro » de l'archive: un support de signes offerts à l'interprétation mais non encore interprétés (le signe avant le sens), fort de sa matérialité et de sa médialité. Dans *Le Goût de l'archive*, Arlette Farge décrit avec beaucoup de justesse le rapport avant tout physique à l'archive: « Été comme hiver, elle est glacée; les doigts s'engourdissent à la déchiffrer tandis qu'ils s'encrent de poussière froide au contact de son papier parchemin ou chiffon » (1989: 7). À ce niveau purement tactile du traitement ou de la manipulation, l'archive est bien un sémiophore, signe opaque, porté par le papier froid et poussiéreux. D'où une certaine illisibilité: « Elle est peu lisible aux yeux mal exercés même si elle est parfois habillée d'une écriture minutieuse et régulière » (*ibid.*). Cette archive, qui jusqu'à un certain point se refuse, n'a que plus de valeur si elle n'a encore jamais été manipulée, ni lue: « Au premier abord, on peut savoir si elle a ou non déjà été consultée, ne serait-ce qu'une seule fois depuis sa conservation » (*ibid.*). Elle est encore plus précieuse (« infiniment », dit Farge) si elle risque la destruction. Ancienne, elle possède un support fragile et « elle se

manipule lentement de peur qu'une anodine amorce de détérioration ne devienne définitive» (*ibid.*). C'est d'abord la matérialité même qui fait signe et qui induit ce désir, ce «goût de l'archive» lié à la préciosité, à la rareté, à la fragilité et à l'unicité du sémiophore. À cette étape, l'archive est «tenue en respect», c'est-à-dire en grande considération et surtout à distance.

D'où le *topos* du document détruit, si prégnant en biographie. Dans *Le Perroquet de Flaubert*, quand le narrateur Geoffrey Braithwaite, spécialiste et biographe de Flaubert, apprend que le personnage de Winterton a brûlé des lettres inédites de l'auteur de *Madame Bovary*, il conclut vite à la folie: «C'était un fou, cela ne faisait aucun doute» (Barnes, 1986: 55). Puis sa colère éclate: «Est-ce que ce criminel, cet imposteur, ce raté, ce meurtrier, ce pyromane chauve savait ce qu'il me faisait? Oui, sans aucun doute» (*ibid.*). Dans *Young Alice* de Bernard Claveau (2000), les archives de Lewis Nunn (double de Lewis Carroll) sont presque toutes détruites – encore par le feu – par son légataire. Les exemples de ce genre ne manquent pas; ils rappellent la grande valeur accordée au sémiophore: le document détruit, s'il a fait signe, ne fera (plus) jamais sens, car il ne sera (plus) jamais lu.

Soumise à une telle médiatisation, l'archive signifie le plus souvent sur le mode indiciel de la trace, opposé à la ressemblance iconique et à la conventionnalité symbolique, selon la triade peircienne. C'est le titre du premier chapitre du *Goût de l'archive*: «Des traces par milliers». La trace est (d)étendue: elle s'étend sur des kilomètres, vient par milliers, n'appelle pas une interprétation ou une sémiotisation immédiates. Cette «laxité» du sémiophore n'a de sens véritable qu'en opposition à la modalité sémiotique du document, à savoir la *tension*. Une fois le sémiophore manipulé, lu et interprété, il disparaît, ainsi que la trace, pour être remplacé par le document et par des signes *tendus* vers l'appropriation.

Un exemple, non pas contemporain mais moderne celui-là, permet d'illustrer la tension *minimale* de l'archive: il s'agit des *Derniers jours d'Emmanuel Kant* (De Quincey, [1899] 1986), un texte au destin

surprenant³. La première version était le témoignage d'un admirateur de Kant, Wasianski, qui, au chevet du philosophe, avait recueilli avec précision ses dernières paroles, ses derniers gestes, son dernier soupir. Ce substrat testimonial – *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren* ([1804] 1980) – permet d'abord de considérer le texte comme un document d'archive. Il traversera bientôt une longue série de traductions, de reprises, de transformations, de retraductions, jusqu'à ce que Thomas De Quincey le fasse sien. Au moyen d'un mince dispositif annotatif et de quelques «inflexions minimales» ajoutées à l'original, l'opiomane anglais se fait le phagocyte du texte de Wasianski et le transpose d'un registre sérieux, historique, à un registre comique – axé sur la déchéance pour elle-même et sur de petits détails peu édifiants.

La *reconstitution* biographique pousse plus avant la tension documentaire. Le biographe qui désire reconstituer des bribes de la vie de son biographé garde l'archive en respect mais en la faisant parler, comme preuve historique ou même comme pièce à conviction, à la façon d'un enquêteur. *Young Alice*, mélange de roman policier et de roman du biographe, offre un bon exemple de ce dernier cas de figure. Le récit s'ouvre sur la découverte d'un document fragmentaire et se conclut, au terme d'une longue enquête, par la découverte du document qui explique tous les autres: il s'agit d'une lettre de Lewis Nunn confessant qu'il n'est pas l'auteur de *Young Alice* (transposition fictive, on l'aura deviné, d'*Alice au pays des merveilles*)⁴. L'ensemble des documents retrouvés forme alors une archive capable de mener à la résolution de l'énigme et, pour tout dire, à la reconstitution du «crime» commis par le biographé fictif.

Dans *Proust fantôme* – mélange contre nature, quant à lui, d'essai biographique et de roman noir⁵ –, Prieur se livre aussi à certaines interprétations archivistiques dignes de Sherlock Holmes, comme ici à propos d'une photographie du père et du frère de l'auteur de la *Recherche*:

[...] si c'était un étranger au cercle domestique qui avait photographié la scène, cet invité n'aurait-il pas dû, après ce

premier cliché, prendre un second cliché, parfaitement symétrique du précédent? Et cette fois Marcel aurait été prié de venir se substituer à son benjamin. Il se serait placé en compagnie de son père et se serait rangé, à son tour, derrière le chef de famille. Or si cette photo n'existe pas, n'est-ce pas que Marcel a bien joué, exceptionnellement, le rôle du photographe? (Prieur, 2001 : 82)

Ici, Prieur semble reprendre la théorie de l'«optogramme»⁶ pour interpréter ce cliché de la rue de Courcelles. Dans les yeux d'Adrien et de Robert, le biographe-enquêteur voit se dessiner le portrait de Proust en photographe – et en meurtrier symbolique. La dernière phrase du fragment est à cet égard significative: «Au bout du balcon de la rue de Courcelles, c'est Marcel que regardent pour toujours le père et le frère, c'est lui l'absent que, nous, nous voyons, si seul, au fond de leurs yeux» (*ibid.* : 83)⁷.

La reconstitution – qui n'est pas toujours aussi «policière» – exerce donc une tension sur le document, dont elle respecte, dans une certaine mesure, l'«autorité». Il n'en va pas de même de l'utilisation biographique, laquelle pousse la tension à la limite de son point de rupture, qui serait l'appropriation. L'utilisation, au sens de l'herméneutique notamment – la mobilisation du sens interprété pour un usage direct, une application immédiate à la situation de l'interprète –, peut servir de caution ponctuelle au discours des biographies à forte composante argumentative (essai biographique, «essai-fiction», voire «biographie à thèse», etc.).

C'est le cas du *Baudelaire* de Sartre, qui soutient que l'auteur des *Fleurs du mal* a été un homme de mauvaise foi et un faible qui s'est cherché des juges toute sa vie durant. «Et s'il avait mérité sa vie?» ([1947] 1963 : 18), demande Sartre; s'il avait mérité tout son malheur: solitude, sédentarité, perversion, autorité paternelle, syphilis, etc.? Cette thèse fort négative a fait dire à Bernard-Henri Lévy que «[c]e livre est un monument de mauvaise foi, de méconnaissance littéraire – et de cruauté» (Lévy et Dion, 1989 : 67). Pour prouver sa thèse, le biographe utilise, au sens fort, la correspondance de Baudelaire. Par exemple, de ces deux phrases tirées des archives baudelairiennes:

«Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.» et «Maintenant, j'ai toujours le vertige» (1963 : 48), Sartre tire ces conclusions :

Baudelaire: l'homme qui se sent un gouffre. Orgueil, ennui, vertige: il se voit jusqu'au fond du cœur, incomparable, incommunicable, incréé, absurde, inutile, délaissé dans l'isolement le plus total, supportant seul son propre fardeau, condamné à justifier tout seul son existence [...]. (*Ibid.* : 48-49)

Que dans les paroles de Baudelaire il y ait du vertige, voire de l'ennui, on ne saurait le nier; mais qu'il y ait de l'orgueil, c'est Sartre qui le dit. Au reste, l'interprétation – en matière de «justification d'existence» – trahit l'appropriation existentialiste du poète.

Le Cygne de Proust, d'Henri Raczymow, constitue un autre exemple d'utilisation de l'archive à des fins argumentatives. Cet essai a pour point de départ la parenté, reconnue de Proust lui-même, entre le personnage fictif de Charles Swann et le personnage historique de Charles Haas. S'il y a bien une relation entre les deux Charles, elle n'a toutefois pas la simplicité du roman à clefs: comme l'écrit Prieur, «Proust n'emportait jamais le trousseau de son appartement» (2001 : 18). Proust aurait dit de Swann que c'était Haas, mais rempli d'une humanité différente. Selon Raczymow, qui ne manque pas d'humour, cette humanité, c'est Proust lui-même! Le biographe soutient que l'auteur de la *Recherche*, malgré son succès littéraire, enviait le prestige mondain de Charles Haas. Il aurait voulu être, comme Haas, un célèbre *clubman*. En bon stratège, Proust aurait «rempli de son humanité» le personnage de Swann qui connaît dans la *Recherche*, comme Haas dans la vie, un grand succès mondain, que ne compromettent ni sa judéité, ni son mariage avec Odette. En se cachant – ou en se dessinant – sous les traits juifs du personnage de Swann, l'écrivain se serait vengé de Haas. Raczymow étaye sa thèse de trois types de matériau archivistique: les documents qui rendent compte de la vie mondaine

de Charles Haas, les lettres de Proust et, enfin, la *Recherche du temps perdu* elle-même, qui devient un véritable tissu d'indices⁸. Sur un ton assez comique, plus comique en tout cas que chez Sartre, l'archive devient le support de l'argumentation essayistique.

Avec *Les Trois Rimbaud* de Dominique Noguez (1986), on peut dire que la tension « casse » et que l'utilisation prend clairement la forme de l'appropriation. Dans ce livre, Noguez invente une troisième vie à l'auteur des *Illuminations*. Après sa vie de jeune poète adolescent et sa vie de trafiquant en Abyssinie (que retrace Borer), Rimbaud entre à l'Académie et produit une œuvre de maturité. Pour créer son « essai-fiction », Noguez déploie diverses stratégies. Pour ce qui concerne l'archive, il insère par exemple dans son opuscule un manuscrit apocryphe qui prétend mimer la calligraphie de Rimbaud et qui s'intitule « Page manuscrite de *L'Évangile noir* (1925) ». En présentant ainsi l'archive dans sa matérialité et sa quasi-illisibilité, Noguez revient en amont de son interprétation et de son appropriation même et profite de toute l'autorité du sémiophore pour mieux s'en éloigner. Ailleurs, le biographe trafique les mots d'André Breton; dans la citation qui suit, les passages en romain représentent des ajouts nogueziens alors que le reste, authentique, provient bien de *L'Anthologie de l'humour noir*:

Il y a donc deux vies de Rimbaud. *Nous négligeons la seconde où la marionnette a pris le dessus, où un assez lamentable polichinelle, reconverti sur le tard en académicien et qui n'échappa au prix Nobel que de peu, fait sonner à tout bout de champ sa ceinture d'or et ses médailles de la vierge, pour ne considérer que le Rimbaud de 1871-1872, véritable dieu de la puberté comme il en manquait à toutes les mythologies.* (1986: 11; nous soulignons)

C'est ainsi que le biographe faussaire des *Trois Rimbaud* usurpe l'autorité de l'archive, tantôt en créant de nouveaux documents, tantôt, comme ici, en trafiquant les « originaux ».

L'appropriation, on le voit, prend la forme de l'ajout. Il en va de même quand l'archive devient objet de la fiction, ou objet générateur de la fiction. Dans la

« Vie d'Antoine Peluchet » des *Vies minuscules* de Pierre Michon, la grand-mère, Élise, garde une statuette bien cachée: « Au fond d'une de ces boîtes, pour moi, pour Élise, pour nos secrètes palabres, il y avait la Relique de Peluchet » (1984: 26). Pour le narrateur, ce petit objet pose un problème de sens:

Son apparition me causait, avec une troublante attente, une sorte de malaise et une poignante pitié. J'avais beau le regarder : il n'était pas à la hauteur du récit profus qu'il déterminait chez Élise; mais son insignifiance le faisait déchirant, comme ce récit: dans l'un et l'autre, l'insuffisance du monde devenait folle. (Ibid.: 26; nous soulignons)

Pourtant, Michon fait dire à cette relique, par le biais d'Élise, la mort, la souffrance, la filiation, la vie des hommes et des femmes qui l'ont tenue, et ainsi de suite. Quand tout le récit est ajout par rapport à l'archive, alors celle-ci n'a de sens que par rapport à l'auteur (étymologiquement: celui qui ajoute) de biographie, dans cette très grande proximité qui suscite désir, récit et fiction.

Au début du *Perroquet de Flaubert*, le narrateur visite le musée Flaubert de l'Hôtel-Dieu de Rouen, puis la propriété de la famille Flaubert. Chaque fois, il y trouve un perroquet empaillé qu'on lui assure être le modèle authentique de Loulou dans « Un cœur simple ». Dans une lettre, Flaubert aurait écrit: « Savez-vous qui j'ai devant moi, sur ma table, depuis trois semaines? Un perroquet empaillé... sa vue commence même à m'embêter » (Barnes, 1986: 19). L'énigme du roman du biographe est posée: des deux reliques, laquelle est le véritable modèle de Loulou? Ce récit humoristique sera l'occasion pour Barnes – très calviniste en la matière – d'ironiser sur le goût des restes, et même sur le goût biographique en général:

Je commence avec la statue, parce que c'est là que j'ai entamé le projet. Pourquoi l'écriture nous fait-elle poursuivre l'écrivain? Pourquoi ne pouvons-nous le laisser en paix? Pourquoi les livres ne sont-ils pas suffisants? C'est ce que voulait Flaubert: peu d'écrivains ont cru plus que lui en l'objectivité du texte écrit et en l'insignifiance de la personnalité de l'écrivain; et cependant nous continuons à désobéir. L'image, le visage, la signature; la statue à 93 pour cent de cuivre et la photographie de Nadar; le petit

morceau de vêtement et la boucle de cheveux. Qu'est-ce qui nous excite dans les reliques? (Ibid. : 14-15)

Là encore, l'artefact archivistique ne signifie rien en soi; c'est dans sa proximité affective avec le biographe – ici, Braithwaite, qui prépare une vie de Flaubert – que du sens se voit créé. À vrai dire, le roman tourne bientôt à la quête obsessionnelle du perroquet, au détriment de la biographie de l'écrivain. Comme quoi, chez Barnes, l'appropriation excessive de l'archive dissout *in fine* tout biographique dans la fiction romanesque.

De loin en loin, la répartition des diverses postures du biographe à l'égard de l'archive finit donc par s'organiser selon une trajectoire circulaire menant d'une distance à une autre. Quand la médiatisation est maximale, la très grande distance prise à l'endroit du sémiophore (distance dont le point de rupture est la destruction du document) semble le gage paradoxal d'une proximité au réel: comme le dit Alain Borer du nom de «RIMBAUD» gravé sur la pierre d'Égypte, qu'il compare volontiers à un hiéroglyphe, c'est «[p]arce que l'on ne pourra jamais la déchiffrer [que] cette signature est *juste* – comme énigme de Rimbaud» (1984: 314)⁹. Bien qu'informulée, contenue, la «vérité» du biographé paraît d'autant plus proche que l'archive demeure lointaine, inviolée, préservée dans son épaisseur, son opacité. À l'inverse, l'appropriation complète de l'archive tend à repousser le réel au loin, au profit de la seule fiction de l'écrivain ou du biographe. Par une sorte de chiasme, la distance du biographe à l'archive se révèle inversement proportionnelle à la distance du biographe au réel. Au début du parcours, toute l'autorité revient à l'archive; au terme du parcours, toute l'autorité est transférée au biographe. Mais médiatisation et appropriation excessives se rejoignent en fin de compte dans un commun déséquilibre, d'un lointain à l'autre: éloignement du sens dans le premier cas, éloignement du réel dans le second. Si les biographes peuvent bien, au gré de leurs désirs et de leurs visées, jouer des extrêmes – et ils ne se gênent pas pour le faire, parfois avec de très bons résultats d'ailleurs –, le tout de la

biographie contemporaine, dans son ensemble, est de négocier un espace de *tension* (plus ou moins pacifié, qu'importe), en problématisant et en déplaçant son rapport à l'archive. *Lénine dada*, de Noguez, y contribue à sa manière, comme on le verra maintenant.

LÉNINE DADA, UNE BIOGRAPHIE

Encadré par la dénomination générique en couverture, «Essai», et par un *nota bene* qui, juste avant les notes de fin de volume, stipule que «[c]omme le lecteur pourra le vérifier, toutes les citations, toutes les références, tous les documents produits ici sont strictement authentiques» (1989: 147)¹⁰, le livre de Noguez se donne d'emblée pour un récit biographique sérieux – même si le titre, par la présence même de «dada» (et peut-être aussi par sa consonance avec «Idi Amin Dada»), laisse déjà poindre un certain humour¹¹. L'appareil de notes, plutôt développé¹², tend également à accréditer le sérieux du faire biographique, dans la mesure où il donne les références des citations, consigne les versions originales allemandes des textes utilisés et, de manière générale, fait assaut d'érudition et de précision.

Très documenté, le livre porte sur les quelques mois que Lénine passa à Zurich en 1916, au moment où Hugo Ball lançait le Cabaret Voltaire dans la Spiegelgasse, la rue même où le révolutionnaire russe s'était installé avec sa femme. Certains textes fondateurs du communisme et du mouvement Dada auraient ainsi un semblable point d'origine, dans le temps aussi bien que dans l'espace. C'est l'«extraordinaire coïncidence», jusque-là passée inaperçue, «qui fit se côtoyer, à Zurich, en 1916, plusieurs mois durant, Lénine et les premiers dadaïstes» (*Ld*: 9), que le biographe entend creuser dans son essai. Il s'agit d'abord de montrer que Lénine ne peut pas ne pas avoir eu connaissance des activités, bruyantes et spectaculaires à souhait, de Dada. Au départ, toutefois, les documents ne sont pas d'un grand secours pour établir ce fait: en effet, «[d]u côté de Lénine ou de ses proches, pas un mot» (*Ld*: 9); de même, les biographes de Lénine ne disent rien

de Dada. C'est un historien suisse, Willi Gautschi, qui, en 1973 seulement, fera remarquer – comme en passant – que Vladimir Ilitch Oulianov habitait à Zurich dans la rue où se trouvait le Cabaret Voltaire, semblant ainsi tirer la conclusion que les deux révolutions, la politique et l'artistique, se seraient ignorées complètement. Quoi que...

Tout *Lénine dada* tient dans ce «quoi que».

Du côté de Dada, souligne Noguez (car si nous avons bien affaire à un essai, comme cela est mentionné dans le péritexte, l'énonciateur *doit* être Noguez), «on est à peine plus loquace» (*Ld*: 10). Or, ces documents laconiques, ces citations rapides, vagues ou allusives, le biographe aura justement à les faire parler. À ceux qui affirment que Lénine et les dadaïstes n'ont fait que se croiser, l'essayiste opposera de solides objections : il montrera que tel témoin qui se trompe sur l'adresse de Lénine dans la Spiegelgasse, ou tel autre qui hésite sur la date d'arrivée du couple russe à Zurich, ne peut être globalement pris au sérieux, sauf bien sûr s'il atteste la présence de l'auteur de *Que faire?* dans les parages du Cabaret Voltaire. À force de grappiller les témoignages, d'éplucher les correspondances, Noguez finira par trouver chez Richard Huelsenbeck la mention d'une possible visite de Lénine au Cabaret Voltaire et, chez Hans J. Kleinschmidt, le préfacier des mémoires de Huelsenbeck, l'information selon laquelle Tzara aurait déclaré avoir «échangé des idées» avec Lénine (*Ld*: 14)¹³. Enfin, un autre témoignage du peintre roumain Marcel Janco, passé inaperçu lui aussi, relate l'apparition soudaine, au Cabaret Voltaire, «de l'impressionnante figure mongole de Lénine» (cité dans *Ld*: 15). Cette information est, à proprement parler, la «révélation explosive» qui donne son titre au premier chapitre de *Lénine dada* et qui constitue le socle sur lequel s'érigera tout le reste de l'ouvrage. De l'entrée de Lénine dans l'antre de Dada, Noguez infère que celui-ci a assisté aux soirées du groupe et même, poussant les conjectures un peu plus loin, qu'«il y participa!»¹⁴ (*Ld*: 16).

Par la suite, le biographe va utiliser l'archive pour jouer sur l'articulation du réel et de la fiction de

manière à faire entrer cette dernière dans le cadre des réalités avérées. Le chapitre II, par exemple, mobilise les témoignages de Lénine lui-même, de sa femme Nadieïda Kroupskaïa et de leurs contemporains, afin d'établir «[l]e goût de Vladimir Oulianov pour les cabarets»¹⁵ (*Ld*: 17). Noguez en vient même à se demander «[c]omment cet homme épris de chant et de chaleur collective se serait [...] privé du plaisir de fréquenter les cabarets» (*Ld*: 20). Ici, le revirement de l'image, sinon son détournement, est radical : du Lénine ascétique, entièrement voué à la cause du socialisme réel, venu de Berne à Zurich en raison de la meilleure qualité des bibliothèques, on passe à la figure du fêtard épicurien et bohème, «joyeux drille un brin excentrique, expert en chants et en danses russes» (*Ld*: 27). Le renversement de l'image semble d'autant plus plausible que le lecteur est généralement au fait du puritanisme révisionniste de la plupart des historiographes du communisme, toujours pressés de dresser le portrait édulcoré des héros du prolétariat. Briser l'aura de sainteté qui entoure les premiers révolutionnaires russes, c'est en quelque sorte, et Noguez le sait pertinemment, donner l'impression de débusquer la vérité sous la légende.

Le pas suivant de l'argumentation consiste à faire admettre que Lénine s'est donné en spectacle, littéralement, au Cabaret Voltaire. Retraçant, dans les papiers d'Hugo Ball, les silhouettes d'un groupe de musiciens russes ainsi que d'un récitant ayant interprété Tchekhov à l'occasion de la «soirée russe» du 5 février 1916, Noguez n'a de cesse de faire habiter cette silhouette par la figure de Lénine, même si les dates ne concordent pas (le couple russe étant arrivé à Zurich à la mi-février). Loin de chercher à dissimuler une incohérence qui pourrait être fatale à sa thèse, le biographe se tourne alors vers la correspondance de Lénine pour suggérer qu'il aurait pu se trouver dans la métropole suisse dès le début de février 1916, assez tôt pour assister à l'inauguration du Cabaret Voltaire. Lénine a-t-il été vu à Berne le 8 février au soir ? Après avoir rappelé que Berne et Zurich ne sont distantes que de 130 km, Noguez mobilise une lettre du 17 février qui montre que Lénine «connaissait

parfaitement les horaires de chemin de fer et savait en tirer le meilleur parti» (*Ld*: 34), suggérant par là la possibilité d'un rapide aller-retour entre les deux villes.

Tantôt cités comme preuves, tantôt réfutés et discrédités à titre de témoignages livrés après coup ou imprécis, les documents constituent avant tout des *matériaux* et non des *sources* qui tireraient leur légitimité de provenir de l'époque et de l'entourage de Lénine, sinon de Lénine lui-même. Ils servent avant tout de tremplin – particulièrement en fin de chapitre, au moment où le flux de l'argumentation est sur le point de s'interrompre – pour propulser des hypothèses toujours plus hardies, par exemple lorsqu'au terme de la section intitulée «Zurich, février 1916» (*Ld*: 27-35) Noguez affirme que l'installation de Vladimir Oulianov dans la même rue que le quartier général de Dada paraît non plus un hasard «mais un acte tout à fait délibéré» (*Ld*: 35). Du coup, la rareté des documents attestant le rapport de Lénine à Dada rendrait compte non plus du caractère ténu de telles relations, mais plutôt d'une obstination, de part et d'autre, à les nier. Par un paradoxe assez saisissant, c'est ici le silence de l'archive qui devient parlant. Ce silence a aussi, comme tout le reste, sa justification: si ni Lénine, ni Ball, ni les autres dadaïstes importants ne soufflent mot de ce qui les lie, c'est que les uns et les autres font l'objet d'une discrète surveillance policière et ont, en conséquence, tout intérêt à se taire. Que ce silence perdure même après le départ de Lénine pour la Russie alors que celui-ci ne courait plus aucun danger, voilà qui ne suffit pas à démonter l'essayiste. L'explication est simple: c'est que Lénine était un as du déguisement – à preuve: la photographie, par Lechtchenko, du révolutionnaire en ouvrier grimpé et coiffé d'une perruque¹⁶ – et que, partant, «la plupart des dadaïstes n'ont jamais su que Lénine était des leurs à Zurich»¹⁷ (*Ld*: 39).

Lénine dada glisse ainsi d'hypothèse en hypothèse, de document en document, vers une fiction toujours plus improbable. Tout se passe comme si le texte prenait de plus en plus de risques avec la vérité, comme s'il voulait éprouver la solidité de la trame dans laquelle il s'inscrit¹⁸. Cela oblige Noguez à

soigner particulièrement le montage des documents d'archive, d'autant plus qu'il ne cherche pas, on l'a vu, à dissimuler complètement les failles de son argumentation: il anticipe plutôt les objections éventuelles, qu'il réfute parfois en formulant des justifications fondées sur les probabilités, parfois en produisant encore d'autres documents. Ce recours à l'archive, dans une optique de falsification de l'histoire¹⁹, exige non seulement une sélection judicieuse des artefacts, mais aussi un découpage rigoureux. Ces deux opérations sont effectuées de manière particulièrement remarquable quand, preuves graphologiques à l'appui, l'essai fait de Lénine l'auteur du poème de Tzara intitulé «Arc». Les figures 5 à 10 (*Ld*: 60-61, 63, 64, 65 et 68) – fac-similés du manuscrit d'«Arc», de lettres et de manuscrits de Lénine; tableau comparatif, constitué pour l'occasion, de la façon de former certaines consonnes chez Lénine et chez Tzara – sont assez troublantes: elles font voir, et donc savoir, la parenté effective entre les graphies des deux hommes sans qu'aucun truquage ne soit *a priori* décelable. Non content d'être l'auteur que l'on connaît, Lénine, dès lors, devient poète dada et nègre de Tzara. En retour, Ball, Tzara et Serner, dans des documents que le biographe produit sur la scène du texte, semblent souscrire au projet révolutionnaire russe, confirmant, si besoin était, l'intime connexion entre dadaïsme et communisme. D'ailleurs Noguez, cette fois encore sans avoir l'air d'y toucher, cite négligemment l'historien Miklós Béladi qui, dans un ouvrage (publié en 1984) sur les avant-gardes littéraires du XX^e siècle, note que *L'État et la révolution* de Lénine se signale «par un style agressif et désespéré, bref, par un dadaïsme faisant étalage de grossièreté et d'esprit subversif»²⁰ (cité dans *Ld*: 71). Entre Vladimir Oulianov et Tzara, il y aurait en somme – et là encore l'essayiste ne manque pas de preuves à l'appui de sa théorie – quelque chose comme un «bernard-hermitisme intellectuel» (*Ld*: 75): une façon, pour Lénine, d'habiter l'œuvre, sinon la personne, du poète dada.

On arrive ici au point d'aboutissement de l'argumentation de Noguez: Lénine est dada, «Lénine

dada» (Ld: 89) – dada par son écriture, dada par ses pseudonymes, dada par ses déguisements et, enfin, dada par sa politique²¹. Une reproduction de la photographie de Lénine avec son entonnoir (figure 19, Ld: 94) sert même à accréditer la thèse d'un Vladimir Oulianov artiste à la manière de Marcel Duchamp. Mais il reste que «*c'est avant tout en politique que Lénine est dada*»²² (Ld: 96): ce serait même uniquement le dadaïsme qui aurait la capacité de dévoiler certaines arcanes de la politique révolutionnaire russe. La suite de l'ouvrage s'emploie à montrer comment les errements et retournements de la période 1917-1924 sont explicables par le principe de contradiction mis en place par Dada: ainsi, c'est le dadaïsme de Lénine qui justifierait le passage d'un anti-pacifisme acharné à la conclusion d'une paix honteuse avec l'Allemagne; c'est lui qui permettrait de comprendre comment Lénine peut à la fois faire massacrer les mutins du cuirassé Petropavlovsk et leur donner raison devant le X^e Congrès du Parti communiste; plus largement, c'est lui qui expliquerait les décisions ubuesques de Lénine, les purges massives, les assassinats, la cruauté ironique à l'égard de certains de ses alliés de la première heure, la destruction des institutions, et ainsi de suite. C'est même par un geste authentiquement dada que Lénine aurait été amené à combattre les avant-gardes artistiques russes et à susciter un climat intellectuel propice à l'éclosion du réalisme socialiste. Toute l'action de Lénine aurait en somme un côté pataphysique, et le saccage gigantesque que représente la révolution serait à prendre au second degré, comme la manifestation d'un humour au vitriol.

POUR CONCLURE

On voit bien comment une hypothèse timide au départ – celle d'une certaine convergence, à Zurich, entre le mouvement dada et le mouvement révolutionnaire animé par Lénine – est peu à peu poussée jusqu'à ses ultimes conséquences. Ce qui se donne au préalable pour une recherche légitime – après tout, il est vrai que la coïncidence entre la naissance de Dada à Zurich et le séjour de Vladimir

Oulianov dans la Spiegelgasse est troublante – se transforme ainsi en canular. Pour soutenir la supercherie, Noguez doit solliciter toujours plus les documents; à mesure que son essai s'éloigne de la biographie connue de Lénine, que ses hypothèses s'enhardissent, il est forcé de produire davantage de pièces à conviction, de procéder à un montage plus serré des citations, de décontextualiser ses sources. Plus rien de ce qu'a fait ou dit Lénine ne paraît dès lors relever du hasard: tout doit sembler concerté (ainsi, par exemple, l'essayiste constate: «Ce n'est pas un hasard s'il [Lénine] a déclaré un jour: "Chaplin est le seul homme au monde que je veux rencontrer." Il sait où est sa vraie famille!» [Ld: 136]). On assiste en définitive à une prolifération du document, à une inflation documentaire: l'auteur est tenu de forcer la dose pour au moins susciter l'adhésion temporaire et amusée du lecteur. Pour parler comme Jean Gaudon (qui, lui, parlait d'Hugo), on dira que l'archive, ici, est «autorité de savoir et signe du savoir autant et plus que contenu du savoir» (1987: 123). Référence originaire, elle est aussi, pour parler cette fois comme Jacques Neefs, «garant détourné» (1987: 176). Cela dit, à la différence des *Trois Rimbaud*, *Lénine dada* ne triche pas avec les documents: s'il les manipule, les découpe et les «monte», il ne les modifie ni ne les invente. Il ne se les approprie pas au sens que nous évoquions plus haut, mais il les met sous *tension*, infléchissant fortement leur sens, les *utilisant* à des fins argumentatives et fictives. Et si le portrait de Lénine qui résulte de cette mise sous tension et de cette utilisation de l'archive est cohérent, acceptable (avec un clin d'œil toutefois), il n'est pas sans faille: des pointes d'humour, des supputations trop risquées (encore qu'appuyées par une débauche de documents) viennent lézarder la représentation recatégorisée qui en est faite. En clair, ici, l'archive, le document ne servent pas à ériger le monument de Lénine: ils ont plutôt pour conséquence de déboulonner l'effigie du politicien – non pas, comme le feront plusieurs ex-démocraties populaires après le tournant de 1989, en jetant à bas la statue de Vladimir Oulianov, mais plutôt en en construisant

une autre, de carton-pâte celle-là, de Lénine en artiste et écrivain décadent.

C'est là sans doute, dans le vaste domaine de la littérature, un enjeu plus spécifique aux formes biographiques, et plus particulièrement aux biographies d'écrivains ou d'«hommes illustres»: le document se double d'un «monument» (qui a nom Kant, Rimbaud, Proust ou Lénine), l'objet ne peut être séparé d'un sujet. La biographie littéraire permet, voire force, par sa focalisation sur un personnage historique, la recatégorisation de certaines figures, de certains acteurs de l'histoire. En déplaçant le rapport à l'archive, c'est le sol même de l'histoire qui s'inquiète à nouveau sous nos pas, pour paraphraser Michel Foucault. Par la confrontation de l'autorité de l'archive et de l'autorité du biographe, l'actualisation biographique du document provoque, à plus ou moins grande échelle, des mouvements, des failles, des secousses, des déplacements. Entre les pôles opposés de la médiatisation (désémantisation du réel) et de l'appropriation (déréalisation du sens), qui perdent semblablement prise sur leur sujet, la biographie travaille à récrire l'histoire et à écrire l'écrivain, au contemporain.

NOTES

1. Cet article procède d'une recherche sur *Les Postures du biographe* soutenue par le CRSH du Canada et dirigée par Robert Dion et Frances Fortier. Mahigan Lepage est doctorant au sein de cette équipe.
2. Corpus composé à ce jour de plus de 250 textes «biographoïdes» écrits par des écrivains de toutes époques et de toutes nationalités sur d'autres écrivains. Dans cet article, nous nous permettrons quelques écarts en abordant notamment la biographie d'un philosophe, d'auteurs anonymes et même d'un leader politique.
3. Pour une analyse plus détaillée, voir Dion et Fortier (2003).
4. Bernard Claveau s'inspire librement de rumeurs mettant en doute la paternité d'*Alice au pays des merveilles*. D'aucuns croient que Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dogson) aurait raconté des histoires du genre à Alice Liddell lors de promenades (pédophiliques) en barque, mais n'en aurait jamais tiré un roman. Dans *Young Alice*, c'est la sœur de la représentante d'Alice Liddell (Alice Levine dans le roman) qui transcrit et repense les histoires de Lewis Nunn. Comme elle meurt peu de temps après, Nunn s'approprie *Young Alice*.
5. Notons que l'auteur, Jérôme Prieur, vient de faire paraître un livre sur M.G. Lewis, E.T.A. Hoffmann et J. Hogg intitulé, précisément, *Roman noir* (2006).
6. Selon cette théorie pseudo-scientifique du XIX^e siècle, un mort conserve imprimée sur sa rétine la dernière image qu'il a vue. Cette «découverte» devait permettre d'identifier les meurtriers. À propos de l'optogramme, voir Grojnowski (2002 : 227 et suiv.).
7. Pour une analyse plus approfondie de *Proust fantôme*, voir le chapitre IV du mémoire de maîtrise de M. Lepage (2006).
8. Raczymow fait remarquer que, dans la *Recherche*, Proust malmène Swann : il lui donne un nez «juif» et difforme, une femme «qui n'était pas son genre», la maladie de la jalousie, etc. Selon le biographe, ce sont autant de façons de se venger du succès mondain de Haas.
9. C'est Borer qui souligne.
10. Dorénavant, toutes les références à *Lénine dada* seront indiquées par le sigle *Ld* et le folio, entre parenthèses.
11. Sans compter que le lecteur prévenu, ou familier des facéties, biographiques et autres, de Noguez, peut bien se douter que l'humour sera au rendez-vous.
12. Cet appareil de notes couvre les pages 149-178 du volume.
13. Plus loin, au vu des preuves qu'il ne cesse de multiplier d'un rapport étroit entre Lénine et Tzara, Noguez parlera de cette formule – «échang[er] des idées» – comme de l'une «des plus belles litotes humoristiques de l'histoire humaine» (*Ld* : 77).
14. C'est Noguez qui souligne.
15. C'est le titre du chapitre II.
16. Cette photographie, qui constitue la figure 3 de *Lénine dada*, est reproduite à la page 41.
17. C'est Noguez qui souligne.
18. À propos des *Trois Rimbaud* (1986), Noguez dit avoir voulu glisser le poète des *Illuminations* «à travers les mailles de l'histoire sans qu'il ne heurte rien, sans que cela ne déchire rien (ou du moins pas trop de choses : car ce serait faire injure au cher Arthur que de croire qu'il aurait pu passer tout à fait inaperçu s'il avait vécu un peu plus que son âge)» (1993 : 114-115). Il semble bien qu'il ait tenté quelque chose de semblable dans *Lénine dada*.
19. Falsification dont les démocraties populaires s'étaient fait une spécialité...
20. C'est Noguez qui souligne.
21. Un chapitre s'intitule précisément «Lénine dadaïste russe» (*Ld* : 89-97).
22. C'est Noguez qui souligne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARNES, J. [(1984) 1986]: *Le Perroquet de Flaubert*, Paris, Stock, coll. «Nouveau cabinet cosmopolite»;
- [1989]: «Morceaux de bois littéraires», dans P. Lejeune (dir.), *Le Désir biographique*, Paris, Université de Paris X, coll. «Cahiers de sémiotique textuelle», n° 16, 291-297.
- BARTHES, R. [1980]: *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. «Cahiers du cinéma».
- BORER, A. [1984]: *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, coll. «Fiction & Cie».
- BOUGNOUX, D. [(1991) 1998]: *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte/Poche, coll. «Sciences humaines et sociales».
- CLAVEAU, B. [2000]: *Young Alice*, Montréal, Flammarion-Québec.
- DE QUINCEY, T. [(1899) 1986]: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, préface et trad. de M. Schwob, Toulouse, Éd. Ombres.
- DION, R. et F. FORTIER [2003]: «Péculat biographique et enchevêtrement générique: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, de Thomas De Quincey», *Protée*, vol. 31, n° 1 (printemps), 51-64.
- FARGE, A. [1989]: *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. «La Librairie du XX^e siècle».
- FORTIER, F. [2005]: «La Biographie d'écrivain comme revendication de filiation: médiation, tension, appropriation», *Protée*, vol. 33, n° 3 (hiver), 51-64.
- GAUDON, J. [1987]: «Savoir et effets de savoir: *L'Homme qui rit*», dans R. Debray-Genette et J. Neefs (dir.), *Roman d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. «Problématiques», 103-135.
- GROJNOWSKI, D. [2002]: *Photographie et langage: fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti.
- KEEN, S. [2001]: *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press.
- LEPAGE, M. [2006]: *La Restauration biographique par le portrait photographique: Pierre Michon, Jérôme Prieur et Michel Schneider*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal.
- LÉVY, B.-H. et R. DION [1989]: «*Les Derniers Jours de Charles Baudelaire*. Entretien avec Bernard-Henri Lévy», *Nuit blanche*, n° 35 (mars-avril-mai), 64-68.
- MADELÉNAT, D. [1984]: *La Biographie*, Paris, PUF, coll. «Lettres modernes»;
- [à paraître]: «La Biographie contemporaine au miroir du roman du biographe», dans R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft et H.-J. Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie*, Québec, Nota bene.
- MICHON, P. [1984]: *Vies minuscules*, Paris, Gallimard;
- [1991]: *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- MOHRT, M. [1989]: *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance*, Paris, Gallimard, coll. «L'Un et l'Autre».
- NEEFS, J. [1987]: «L'Imaginaire des documents», dans R. Debray-Genette et J. Neefs (dir.), *Roman d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. «Problématiques», 175-190.
- NOGUEZ, D. [1986]: *Les Trois Rimbaud*, Paris, Minuit;
- [1989]: *Lénine dada*, Paris, Robert Laffont;
- [1993]: «Ressusciter Rimbaud», dans J. Larose, G. Marcotte et D. Noguez (dir.), *Rimbaud*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «L'Atelier des modernes», 105-137.
- POMIAN, K. [1987]: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires».
- PRIEUR, J. [2001]: *Proust fantôme*, Paris, Gallimard, coll. «Le Promeneur/le Cabinet des lettrés»;
- [2006]: *Roman noir*, Paris, Seuil, coll. «La Librairie du XXI^e siècle».
- RACZYMOW, H. [1989]: *Le Cygne de Proust*, Paris, Gallimard, coll. «L'Un et l'Autre».
- REGARD, F. (dir.) [1999]: *La Biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles): configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- SARTRE, J.-P. [(1947) 1963]: *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. «Idées».
- WASIAŃSKI, A. C. [(1804) 1980]: *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren*, repris dans F. Gross (dir.), *Immanuel Kant. Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen* [Immanuel Kant, sa vie d'après les témoignages de ses contemporains], avec des bibliographies de L. E. Borowski, R. B. Jachmann et A. C. Wasianski, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

NAISSANCE D'UN FANTÔME¹

DORA BRUDER DE PATRICK MODIANO

CATHERINE DOUZOU

L'ambiguïté colore l'œuvre de Patrick Modiano qui nous promène dans les brumes floues de ses paysages noyés de passé. Avec *Dora Bruder*, un de ses plus marquants ouvrages, elle ne concerne pas seulement la problématique de l'autofiction à laquelle elle est souvent rapportée. Elle touche la nature même d'un texte, dénué de toute mention générique, qui relève de deux régimes d'écriture, contradictoires *a priori*. Comme le rappelle Emmanuel Bouju, la fiction est une «assertion feinte» qui «détache bien le référent historique de son ancrage pour le replacer [...] dans un contexte d'auto-référence textuelle» (2006: 111). La visée référentielle est alors indirecte, à la différence du discours historique qui se fonde sur le projet de raconter ce qui s'est produit dans la réalité. *Dora Bruder* est le compte rendu d'une enquête menée par Modiano et rédigée par un narrateur à la première personne, à partir d'un avis de recherche lu dans un journal de 1941, concernant une jeune fugueuse. De décembre 1988 à mars 1997, l'auteur tente de savoir ce qui est arrivé à cette jeune fille, prénommée Dora, en fouillant les archives et en traquant toute trace qui subsisterait d'elle. Les archives auxquelles le narrateur se réfère sont non pas fictives mais issues, autant qu'il nous a été permis de le vérifier, de l'univers réel. Des entretiens nous apprennent qu'une correspondance avec Serge Klarsfeld² a fait progresser l'enquête de Modiano, qui a ainsi grâce à lui retrouvé d'autres pièces concernant Dora et sa famille, parmi lesquelles quelques photos³, d'ailleurs reproduites dans certaines éditions de l'ouvrage. Republié dans la collection «Folio» en 1999, le livre est légèrement amendé par Modiano, qui accentue encore sa part archivistique⁴. *Dora Bruder* se rapproche donc d'un documentaire où un narrateur à la première personne, que le lecteur tend à confondre avec l'auteur, tient une sorte de journal de son enquête, de ses découvertes comme de ses échecs. On se trouverait ainsi, avec cette superposition de l'auteur, du narrateur et du personnage (Lecarme et Lecarme-Tabonne, 1997: 25 et 270) – trois instances dont les relations déterminent les frontières entre roman, autofiction et autobiographie –, dans le récit autobiographique d'un homme, Patrick Modiano, lui-même en quête de la biographie de Dora Bruder.

Mais l'ouvrage relève aussi de la fiction, peut-être par défaut: il mêle à cette enquête une grande part d'imagination, ainsi que des souvenirs personnels du

narrateur, au sein d'un livre qui, en dépit des apparences désaffectées de l'écriture blanche, fait l'objet d'une construction esthétique et éthique relevant davantage de la littérature que de l'historiographie. Même si *Dora Bruder* est un des textes où Modiano, avec une préoccupation éthique que la gravité du sujet lui inspirait, tente de serrer la réalité au plus près, il n'est pas rattaché explicitement à un genre fictif tel le roman⁵. Le narrateur recourt à l'imaginaire, s'attirant quelques soupçons du lecteur et prenant une dimension autofictive chère à Modiano: le narrateur, confus sur la frontière entre imaginaire et réel, peut y être perçu comme une mise en fiction de la personne de l'auteur, même si celui-ci a confirmé la véracité des souvenirs personnels qui émergent dans le récit de son narrateur. Ce texte que Modiano refuse donc d'appeler roman («Avec *Dora Bruder*, j'ai d'abord biaisé en écrivant un roman⁶, mais j'ai enfin abordé le problème de front» [2004]) entre pourtant dans la catégorie hybride des fictions de l'archive, puisque des histoires s'écrivent – celle de Dora bien sûr, mais aussi celle du narrateur –, des personnages s'ébauchent, reposant sur l'imagination du narrateur et de l'auteur à partir d'archives et d'existences réelles.

Mise à l'épreuve tant de l'archive que de la littérature, l'oxymoron ainsi constitué permet, on le verra dans un premier développement, de montrer les limites des traces. La deuxième partie s'intéressera à l'imagination qui tire les fantômes du néant grâce à la cohérence fictive, supplétive aux creux d'un réel déserté. Enfin, la fiction de l'archive, qui correspond ici à une mise en scène de l'écriture – du processus fictionnel comme de la démarche historiographique –, s'interroge sur la littérature et son rapport au réel et à la mémoire.

VESTIAIRE DE L'OUBLI

D'emblée, dans *Dora Bruder*, la dynamique de l'écriture se lance à la poursuite du réel. Le récit s'organise – comme dans de nombreux autres romans modianiens – autour de l'enquête⁷ d'un narrateur homodiégétique. Dans un *Paris-Soir* du 31 décembre

1941, Modiano tombe sur un avis de recherche, passé par les parents d'une jeune fille de 15 ans.

PARIS

*On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1,55 m, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et M^{me} Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. (7)*⁸

L'impulsion de l'enquête est ainsi donnée à Modiano comme à son narrateur, ces deux figures se superposant plus encore que dans ses autres textes, de sorte que l'écriture semble adopter la voix de la vérité, du fait d'un narrateur fiable parce qu'issu de la réalité au lieu d'être le produit, même partiel, d'une feinte. Certains éléments permettent de confondre le narrateur avec l'auteur – le titre d'un livre écrit par le narrateur est celui d'un roman de Modiano (*Voyage de nocces* [1990]), qui existe donc dans l'univers naturel, ce qui suggère le caractère directement référentiel de l'écriture de *Dora Bruder*. Commence un compte rendu de cette enquête, troublante, car, par certains aspects, elle se présente comme un double inversé de celle que menèrent les policiers chargés de traquer les Juifs pendant l'Occupation.

Le narrateur cherche toutes les traces de la jeune fille et de sa famille: lieux de scolarisation, adresses diverses de résidence, circonstances de l'arrestation, etc. La reconstitution de l'histoire factuelle de Dora se fait ainsi au fil de diverses formes d'archives découvertes par Modiano lui-même ou qui lui ont été fournies par Serge Klarsfeld notamment, tels des dossiers administratifs, des mains courantes de commissariat:

À la date du 17 avril 1942, la main courante du commissariat de Clignancourt porte cette inscription sous les colonnes habituelles: Dates et direction – États civils – Résumé de l'affaire: «17 avril 1942. 2098 15/24. P. Mineurs. Affaire Bruder Dora, âgée de 16 ans disparue suite PV 1917 a réintégré le domicile maternel». (87)

Par moments, le narrateur adopte une posture citationnelle qui s'apparente à l'objectivité d'un

historien. Lorsqu'il restitue un rapport administratif concernant les fouilles des internés dans les camps de Drancy et de Pithiviers, l'auteur accrédite même la démarche historique de son narrateur en signalant, par une note de bas de page, la nature réelle de ce texte, certifié donc comme une vraie archive: «D'après un rapport administratif rédigé en novembre 1943 par un responsable du service de la Perception de Pithiviers» (67). Le paratexte, notamment les entretiens avec Modiano, confirme la réalité et l'origine authentique de certaines données archivistiques. «En 1994, Serge Klarsfeld m'a communiqué les fiches du camp de Drancy et de la préfecture de Police la concernant, elle et ses parents» (2004). Modiano ne semble pas inventer de vraies fausses archives comme il s'est parfois imaginé de vrais faux souvenirs identitaires (*Livret de famille*, 1981).

Mais, prises dans le fil de l'enquête qui, non contente de les citer, les met en scène, les archives font l'épreuve du savoir qu'elles délivrent. Le texte souligne de ce fait les faillites de l'archive à dire le réel; il exprime les frustrations du narrateur. À l'égal de cette narration fragmentaire que pratique Modiano ici comme dans le reste de son œuvre, l'enquête met en évidence le caractère lacunaire des archives. Même les rapports administratifs ne mentionnent pas de données qui intéressent Modiano. Celui sur les fouilles est ainsi commenté: «L'équipe de la fouille était composée de sept hommes – toujours les mêmes. Et d'une femme. On ne connaît pas leurs noms» (67). Quand à la main courante qui signale le retour de Dora au foyer maternel, le narrateur fait l'observation suivante: «À peine trois lignes au sujet de l'«affaire Bruder Dora»» (87). L'archive peut également être faussée. Son authenticité n'est pas toujours synonyme de vérité. Ainsi, Schweblin déclaré mort en 1943 vit peut-être toujours à Paris, le père du narrateur ayant «cru le reconnaître porte Maillot, un dimanche après la guerre» (67).

Les photos privées de Dora et de sa famille restent sans légende. Elles appellent une description précise, incapable d'approfondir l'énigme qu'elles figent. Lorsque le narrateur découvre le cliché intrigant où

Dora pose avec sa mère et sa grand-mère, il le décrit attentivement mais il se trouve là encore réduit à des hypothèses pour expliquer ses observations – l'absence du père, l'endimanchement des trois femmes: «Qui a bien pu prendre cette photo? Ernest Bruder? Et s'il ne figure pas sur cette photo, cela veut-il dire qu'il a déjà été arrêté?» (91).

Les archives disparaissent, s'égarent dans des endroits improbables: comme cette très émouvante lettre qu'un certain Robert Tartakovsky, avant d'être déporté, écrit à des proches sur un «mince carré de papier recouvert recto verso d'une écriture minuscule» (121); lettre que le narrateur cite en entier mais qu'il a achetée par hasard dans une librairie «comme n'importe quel autographe» (*ibid.*). La destruction des archives accentue leur caractère fragmentaire. Le livre est travaillé par l'angoisse du temps qui passe, fauchant les traces matérielles qui supportent la mémoire: cela empêche la reconstitution même des événements de la vie de Dora, qui reste très lacunaire. Ainsi l'anéantissement des archives des commissariats est-il programmé par des procédures:

Sans doute détruisait-on, dans les commissariats, ce genre de documents à mesure qu'ils devenaient caducs. Quelques années après la guerre, d'autres archives des commissariats ont été détruites, comme les registres spéciaux ouverts en juin 1942, la semaine où ceux qui avaient été classés dans la catégorie «juifs» ont reçu leurs trois étoiles jaunes par personne, à partir de l'âge de six ans. (76)

Les lieux, autre forme d'archive pour Modiano, sont aussi victimes de destructions qui effacent la mémoire de ceux qui les ont fréquentés ou habités:

Les lambeaux de papiers peints que j'avais vus encore il y a trente ans rue des Jardins-Saint-Paul, c'était les traces de chambres où l'on avait habité jadis – les chambres où vivaient ceux et celles de l'âge de Dora que les policiers étaient venus chercher un jour de juillet 1942. La liste de leurs noms s'accompagne toujours des mêmes noms de rues. Et les numéros des immeubles et les noms des rues ne correspondent plus à rien. (137)

Les témoins des événements que l'on veut reconstituer ou les gens qui ont connu Dora meurent,

comme cette supérieure du pensionnat où elle se cachait : « Elle est morte en 1985, trois ans avant que je connaisse l'existence de Dora Bruder. Elle devait certainement se souvenir d'elle – ne serait-ce qu'à cause de sa fugue » (43).

« Mais après tout qu'aurait-elle pu m'apprendre ? » (*ibid.*), poursuit le narrateur. Cette vanité même du témoignage, qui ne peut sans doute révéler l'intériorité secrète de Dora, est d'autant plus forte que le travail de l'oubli est sans cesse à l'œuvre, déformant et gommant les souvenirs. Un personnage surgi du passé du narrateur revient en sa mémoire, mais il observe : « J'ai oublié son visage. La seule chose dont je me souviens, c'est son nom » (135). L'opération d'archivage du narrateur au fil de l'enquête est elle-même imparfaite. Un journaliste, Bertrand de Saint-Vincent (1997), publie le récit de ses déambulations sur les traces du narrateur de Modiano, lui-même sur les traces de Dora Bruder, et relève de nombreuses inexactitudes. Selon Baptiste Roux, cela montre à l'œuvre

[...] la disparition de l'« univers du drame », à tout jamais hors de portée. Elle scelle, de la sorte, l'oubli définitif dans lequel seront précipités les personnages, puisque leur présence ne subsiste que dans les lieux investis de leur présence. (1999 : 117)

Même lorsqu'elles subsistent matériellement, on a souvent oublié de quoi et de qui les choses étaient traces, ce qui équivaut à une disparition de leur pouvoir mémoriel. Si la prison des Tourelles où a été incarcérée Dora n'est pas détruite comme le pensionnat qui l'a abritée, ce bâtiment ressemble à un livre oublié dans une bibliothèque, qu'on n'ouvrirait jamais et dont on ne comprendrait plus le langage :

Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. Les vieux bâtiments des Tourelles n'avaient pas été détruits comme le pensionnat de la rue de Picpus, mais cela revenait au même. (131)

Le vide et l'absence envahissent le livre. Le monde se ramène à une archive de l'oubli et l'enquête du narrateur, à la conscience aiguë d'un creux :

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. (29)

L'incomplétude des archives, papiers, lieux et objets de mémoire pousse le narrateur à poursuivre son enquête selon des voies improbables qui en marquent le caractère un peu dérisoire : « Le seul moyen de ne pas perdre tout à fait Dora Bruder au cours de cette période, ce serait de rapporter les changements de temps » (89). Suit un descriptif du temps qu'il a fait au cours de cette fugue, où certaines dates sont retenues et certains événements marquants signalés (bombardements...) dans un esprit de chronique.

Les archives et les traces se multiplient au fil du texte comme si leur convocation sous de multiples formes tentaient de compenser le vide qu'elles recouvrent. Ou de mieux le faire sentir au lecteur. Le narrateur semble les tester, à moins que ce ne soit une opération magique dont il attend chaque fois le lever du voile, le voyage dans le passé, sa reviviscence. Se multiplient les phrases interrogatives comme autant de culs-de-sac de l'enquête : « Quel était donc son refuge ? Et comment faisait-elle pour survivre dans ce Paris-là ? » (62). L'enquête part d'archives (l'entrefilet de journal), mais se heurte à leurs déficiences si l'on pense que le narrateur voulait reconstituer la vie de Dora, son caractère, ses pensées, ses émotions. L'enquête rationnelle est une déroute partielle : les traces qui subsistent de Dora ne sont pas des fragments d'os à partir desquels Cuvier prétendait reconstituer l'ensemble d'un squelette préhistorique et Balzac, la société humaine de son temps.

FICTION OBLIGE

De l'« Affaire Bruder Dora », la fiction (re)crée Dora Bruder. Se développant dans les creux et les brisures de l'enquête, la fiction naît du vide archivistique comme de sa capacité paradoxale à

mettre en branle l'imagination, l'émotion, à déclencher une histoire et une rêverie. *Dora Bruder* met en évidence la force romanesque de certaines archives. L'annonce de *Paris-Soir* fournit un personnage, un nom, une situation forte, un temps et un lieu au romancier qui fera, à partir de cette annonce, un vrai roman (*Voyage de noces*) avant de rédiger *Dora Bruder*. Modiano dit souvent avoir été obsédé par les détails descriptifs de cette annonce. Aussi imparfaite soit-elle, la caserne des Tourelles, lieu oublié des mémoires modernes, attire néanmoins le passant attentif dont elle réveille l'imagination qui permettra peut-être de capter l'écho du passé dont elle reste la porteuse muette :

Et pourtant, sous cette épaisse couche d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. (131)

Certains quartiers de Paris sont hantés par le fantôme de Dora, dont le narrateur sent la présence irrationnelle : « Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. L'autre soir, c'était près de la gare du Nord » (144). Parlant de sa fréquentation des petites rues voisines de la rue Picpus, il conclut : « Voilà le seul moment du livre où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle, dans l'espace et le temps » (54). L'archive modianienne dit le vide mais garde en elle le souvenir des gens qui ont paradoxalement contribué à son effacement pour peu qu'on laisse parler l'imagination. Le narrateur regarde une version du film *Premier rendez-vous*⁹ en constatant qu'« un voile semblait recouvrir toutes les images, accentuait les contrastes et parfois les effaçait, dans une blancheur boréale » (80). Il comprend alors que « ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre » (*ibid.*). Devant le silence et l'absence des archives, le narrateur revient souvent, en des formules très proches d'une page à l'autre, sur l'obligation de faire

des suppositions, d'inventer cette histoire qu'il tente de reconstituer, sans plus de garanties historiques : « Je me demandais s'il existait un document, une trace qui m'aurait fourni une réponse. J'en étais réduit aux suppositions. On l'avait sans doute arrêtée dans la rue » (61). Il y a ainsi de l'« orphisme » (Demeyère, 2002 : 255) dans cette écriture qui réactive le mythe d'Eurydice (*ibid.* : 257).

Le narrateur s'identifie à Dora. Sa propre vie lui permet de ressentir ce qu'elle a vécu. Après avoir tenté d'imaginer l'entretien d'Ernest Bruder avec le fonctionnaire de police, lorsqu'il est venu déclarer la fugue de sa fille, le narrateur consacre une séquence, séparée de la précédente par un blanc comme pour bien marquer la distinction entre les deux histoires, à l'évocation des émotions ressenties lors de sa propre fugue. On passe ainsi de la lacune historique à une histoire personnelle remémorée qui réécrit celle qui a été effacée, mais qui généralise certaines émotions au-delà des trajectoires proprement individuelles, les partageant par là avec un lecteur qu'on implique et qui est appelé à s'identifier aussi bien à Dora qu'au narrateur grâce aux sentiments liés à la situation de fugue :

Je me souviens de l'impression forte que j'ai éprouvée lors de ma fugue de janvier 1960 – si forte que je ne crois jamais en avoir connu de semblables. C'était l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose, le pensionnat, vos maîtres, vos camarades de classe. Désormais, vous n'aurez plus rien à faire avec ces gens-là ; rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux ; sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met dans un état d'apesanteur. Sans doute l'une des rares occasions de ma vie où j'ai été vraiment moi-même et où j'ai marché à mon pas.

(77-78)

L'organisation d'ensemble de l'ouvrage montre que l'enquête objective se rompt souvent puis se relance par des va-et-vient entre la vie de Dora et celle du narrateur. Un chapitre de cinq pages se centre sur un épisode majeur et symbolique des relations du

narrateur avec son père. Il raconte comment son père l'a fait conduire en « panier à salade » par la police, en l'y accompagnant, parce qu'il lui avait réclamé, sur l'injonction de sa mère, le montant de la pension mensuelle due à celle-ci. À partir d'une situation carcérale et d'un sentiment de révolte partagés avec Dora, le narrateur revient à sa propre vie et Modiano semble reprendre son autofiction, mû par « un besoin latent d'introspection chez l'écrivain, autant qu'à un parti pris systématique du romanesque » (Laurent, 1997 : 41). Même si, comme le dit l'auteur, il est resté très près de ce qu'il pensait être la vérité de sa propre histoire, il est difficile de tracer les frontières entre réalité et fantasme ; le lecteur, peut-être déjà habitué aux narrateurs autofictifs de Modiano et aux reprises d'épisodes semblables ou quasi semblables d'un livre à l'autre, a le sentiment que le roman de ce narrateur-ci s'écrit en lien avec celui de Dora. Le narrateur imagine des rencontres improbables entre Dora et son père, raflé pendant l'Occupation en même temps qu'une jeune fille de dix-huit ans – Dora peut-être ? (63). Le roman familial de la rebelle, si difficile à reconstituer, se mêle à celui du narrateur, de même que le mystère de Dora fait écho au vide identitaire d'un narrateur qui dit n'être rien, se confondre avec « ce crépuscule, ces rues » (8). Serait-il tout aussi absent du monde que la disparue ? On assiste en tant que lecteur au trouble de le voir recomposer son identité fantomatique en écho à celle de Dora, estompant ainsi les démarcations de la fiction et du documentaire, du rêve et de la réalité. L'écriture ôte de la substance au lieu d'en donner, elle creuse au lieu de remplir des formes, des noms.

UN LIVRE MÉMORIAL

Constatant et palliant autant que possible le travail de l'oubli, *Dora Bruder* reflète l'esprit des fictions de l'archive contemporaine selon Emmanuel Bouju :

L'invention du document et la fiction de l'archive manifestent bien l'ambition extrême du roman contemporain face à l'histoire : par elles, le roman entend retrouver le texte perdu de l'histoire, pour le produire sur la scène publique.
(2006 : 155)

Le geste de Modiano double celui que Klarsfeld accomplit avec le *Mémorial de la déportation des Juifs de France* (1978)¹⁰ :

Son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et la raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. [...] Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. [...] Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui, ni avec l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial : Georges Perec. (Modiano, 1994 : 8)

Tout en montrant, on l'a vu, la débilite des archives, l'écriture modianienne vise à leur donner une autre assise pour leur restituer efficace et publicité :

Il faut pourtant que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. (13)

Pris d'une rage verbale, puisque les mots luttent un peu contre l'oubli, le narrateur transcrit obsessionnellement des listes de noms de personnes, de rues, de restaurants, d'hôtels ou encore des formulaires et des papiers officiels. Il recherche des détails biographiques chaque fois qu'il évoque quelqu'un ; il présente Jacques Schweblin en donnant sa date de naissance, comme si cette information pouvait avoir une valeur cruciale. Son style imite alors celui de l'administration, du reportage, de l'enquêteur, en devenant, télégraphique, celui d'une simple fiche. Il cherche les noms des commissaires de quartier à qui Ernest Bruder s'est adressé pour rechercher sa fille et reconstitue les itinéraires possiblement parcourus pour cette quête (75-76). Son désir de restitution est si puissant qu'il transcrit parfois des détails dont il ne comprend pas le sens mais qui valent par leur qualité d'archive du réel, et une volonté de les conserver. Citant la main courante du commissariat de police du quartier de

Clignancourt du 27 décembre 1941, qui mentionne la requête d'Ernest Bruder de faire rechercher sa fille fugueuse, il précise : « Dans la marge sont écrits les chiffres suivants sans que je sache à quoi ils correspondent : 7029 21/12 » (75). La date de publication et celle d'écriture du livre en font un lieu d'autant plus privilégié pour son statut d'œuvre-archive que celles détenues à la préfecture de Police de l'Occupation, qui « n'est plus qu'une grande caserne spectrale au bord de la Seine » (83) « vont peu à peu livrer leurs secrets » (*ibid.*) puisque soixante ans se sont écoulés. De même, il rappelle l'historique des lieux, note l'existence d'un pensionnat désormais détruit, ou signale qu'un lieu, 48 bis de la rue de la Gare-de-Reuilly, a été la scène de l'arrestation de « neuf enfants et adolescents un matin de juillet 1942 » (128).

Le narrateur fait l'histoire des gens, des choses, des lieux. *Dora Bruder* se rappelle et réécrit des événements historiques qui ont touché des gens humbles, anonymes, dont les livres d'Histoire ne parlent pas :

Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. (65)

Une foule d'histoires se greffent sur celle de Dora, dont le narrateur amorce le récit. On remonte dans le passé de la famille, mais aussi on découvre des personnages inconnus comme cette M^{lle} Salomon (105-107) qui travaillait pour l'UGIF (Union générale des Israélites de France), organisme créé pendant l'Occupation, qui a permis, comme les Judenräte, contrairement à ce que pensaient leurs membres, de recenser les Juifs pour mieux les déporter. Plus on avance dans le livre, plus les listes de noms liés de près ou de loin au destin de Dora se multiplient comme celle des jeunes femmes qui ont été transportées avec elle jusqu'au dépôt, dont il égrène de rapides et pitoyables croquis (116-118).

Réparation symbolique, le livre redonne un peu de présence aux disparus : « Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des "individus non identifiés" » (65). Dans l'esprit de *La Disparition* (1969) de Georges Perec, il fait surgir la

mémoire de ceux qui sont morts sans tombe et dont la fiction de l'archive devient le cénotaphe.

Enfin, le livre établit l'archivage personnel d'un narrateur bien proche de Modiano, à qui il permet de renforcer une identité défaillante, dont Dora serait l'incarnation fantomatique. Certains commentateurs suggèrent que la recomposition du réel lui permet de se réconcilier avec l'image du père (Boutin, 2000) qu'il transforme en compagnon fictif de Dora, en victime juive comme elle :

Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprimés. (63)

Le livre permet aussi d'honorer des écrivains disparus pendant ou à la fin de la guerre : Maurice Sachs, Roger-Gilbert Lecomte, Felix Hartlaub, Friedo Lampe....

« Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance » (98). Le livre se fait archive du souvenir de ces amis posthumes et rend hommage à leur talent. Il inscrit Modiano ou son narrateur dans une filiation avec ces amis disparus. Ainsi, il se rend compte que le nom donné à son propre livre, *La Place de l'étoile*, a été involontairement « volé » à celui de Robert Desnos (1945).

« ET D'ABORD, J'AI DOUTÉ DE LA LITTÉRATURE »

Dora Bruder réfléchit sur l'écriture de l'Histoire et la constitution de l'archive. Le narrateur-écrivain se met en scène dans sa recherche des traces de Dora et dans la restitution du matériel historiographique. Ce faisant, il semble fuir la littérature : il donne une dimension sérieuse au livre qui outrepasse la dimension ludique de l'œuvre littéraire, tout en attirant l'attention du lecteur sur la façon dont l'Histoire s'écrit ou ne peut s'écrire tout à fait, sur les errances de cette quête et ses vanités. L'un des enjeux des archives dans ce roman est bien de créer « les conditions d'une reconnaissance », comme le dit Bouju, mais aussi :

[...] le mime de l'historiographie se produit en fiction, et se donne à voir comme fiction ; la récupération du texte secret de l'histoire est mise en scène et « dénoncée » (au sens étymologique de publiée,

rendue manifeste et publique) par son auteur, pour mettre en garde le lecteur contre les risques et les conséquences de cette réécriture. (2006: 156)

Le récit appelle non seulement à la mémoire mais aussi à la conscientisation du lecteur car il propose une « figure hyper critique de la transcription de l'histoire » (*ibid.*). Il se veut réflexion sur la constitution même de l'archive, ses fins et les émotions qui l'accompagnent le cas échéant. Il interroge aussi la littérature et son rapport au réel comme à la mémoire. On voit comment sont venus à Modiano certains de ses livres. *La Place de l'étoile* est évoquée sans le titre: « j'avais commencé un livre – mon premier livre – où je prenais à mon compte le malaise qu'il [son père] avait éprouvé pendant l'Occupation » (70). La genèse de *Voyage de nocces* est restituée dans le lien étroit que ce livre entretient avec *Dora Bruder* puisque ce roman a été écrit pour que son auteur garde à l'esprit le personnage de Dora:

Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, Voyage de nocces, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. (53)

C'est aussi l'occasion de réfléchir à la place et au destin de l'écrivain face à l'Histoire et dans notre société. Ainsi, se greffe dans ce livre l'histoire d'un écrivain allemand Friedo Lampe, « indifférent à la politique » et tué à la fin de la guerre par des soldats russes. Les livres de Friedo Lampe sont définis d'une manière qui rappelle fortement ceux de Modiano, en particulier celui qui s'intitule *Au bord de la nuit* paru en 1933, qui lui valut d'être déclaré suspect par le nazisme. À tel point qu'on peut parler d'un pastiche de son propre portrait d'écrivain (Demeyère, 2002: 244):

Lui, ce qui l'intéressait, c'était de décrire le crépuscule qui tombe sur le port de Brême, la lumière blanc et lilas des lampes à arc, les matelots, les catcheurs, les orchestres, la sonnerie des trams, le pont de chemin de fer, la sirène du steamer, et tous ces gens qui se cherchent dans la nuit... [...] Qu'est-ce qu'on pouvait bien lui

reprocher? Tout simplement la grâce et la mélancolie de son livre. Sa seule ambition – confiait-il dans une lettre – avait été de « rendre sensibles quelques heures, le soir, entre huit heures et minuit, aux abords d'un port; je pense ici aux quartiers de Brême où j'ai passé ma jeunesse. De brèves scènes défilant comme dans un film, entrelaçant des vies. Le tout léger et fluide, lié de façon très lâche, picturale, lyrique, avec beaucoup d'atmosphère ». (93)

Si Modiano ne se présente pas comme un auteur engagé, sa mise en scène de l'archive porte en elle-même, à peine soutenue par des remarques critiques, des prises de position très nettes sur le passé et le présent qui en découle. L'archive est souvent dans ce livre une accusation contre notre monde, notre passé et notre mode de vie. Certes, Modiano œuvre lui-même en écrivain-archiviste déplorant la destruction des traces du passé, mais il dénonce l'usage fasciste et fatal que peut prendre l'archivage. La citation textuelle du rapport administratif concernant les activités de fouilles de Jacques Schweblin dans les camps de Drancy et de Pithiviers avant chaque départ des internés pour Auschwitz suffit à dénoncer un système inhumain et corrompu où les représentants de l'autorité se conduisent en bandits. L'archive sert à classer les gens en catégories qui les aliènent:

On vous classe dans des catégories bizarres dont vous n'avez jamais entendu parler et qui ne correspondent pas à ce que vous êtes réellement. On vous convoque. On vous interne. Vous aimeriez bien comprendre pourquoi. (37-38)

L'exposé sobre de la façon dont sont composés les dossiers « juifs » est d'autant plus choquant quand on les lit de nos jours, avec la connaissance de la totalité du processus d'extermination:

Sur ces registres étaient portés l'identité du « Juif », son numéro de carte d'identité, son domicile, et une colonne réservée à l'émargement devait être signée par lui après qu'on lui eut remis ses étoiles. (76)

Parfois, le narrateur, en une phrase sobre, porte une accusation, une dénonciation à partir de l'archive et des conséquences mortelles d'y figurer:

Et il n'y a aucun recours. Ceux-là même qui sont chargés de vous chercher et de vous retrouver établissent des fiches pour mieux vous faire disparaître ensuite – définitivement. (82)

Il amorce des réflexions sur l'injustice de la discrimination à partir des photos de Dora : « Des photos comme il en existe dans toutes les familles [...]. On se demande pourquoi la foudre les a frappés [Dora et ses parents] plutôt que d'autres » (92).

Le traitement des archives dénonce également une société sans mémoire, vouée à la consommation. Chez Modiano, les objets n'ont pas de valeur matérielle, ils sont détournés de leur utilité première pour devenir des moyens de ressusciter le passé. Cette société efface ses crimes, comme l'atteste la disparition des dossiers juifs : « Toutes ces dizaines de milliers de procès-verbaux ont été détruites et on ne connaîtra jamais les noms des "agents capteurs" » (84). Elle gomme l'identité des êtres, comme le suggèrent ces enfants séparés de leur mère dont le nom qu'elles avaient inscrit à la hâte sur leur vêtement n'est plus lisible : « Enfant sans identité n° 122. Enfant sans identité n° 146. Petite fille âgée de trois ans. Prénommée Monique. Sans identité » (142). Par ce livre, la fiction de l'archive réadresse au lecteur et aux générations à venir des lettres que le narrateur cite et qui sont restées sans vrai lecteur au moment où elles ont été écrites puis envoyées par des gens désespérés. Elle reprend une transmission qui a été interrompue. Le narrateur cite ainsi des lettres où des gens demandent la libération de leurs parents ou des renseignements pour des proches dont ils n'ont aucune nouvelle depuis leur incarcération (84-85). L'archive, qui resurgit du passé de cette maison spectrale qu'est la préfecture de Police, efface la fiction et, comme autant d'icebergs qui crèvent la surface du passé, accuse l'inhumanité indifférente de l'administration de Vichy. « Le génocide des Juifs avait été programmé pour être un anéantissement de la mémoire » (Burgelin, 2001). Cette fiction vise à contrer cet oubli et les défauts de la transmission de la mémoire à une époque où les derniers survivants, les témoins directs, se raréfient et disparaissent eux-mêmes. Elle

réhumanise l'archive mais aussi le présent. Derrière l'évocation de l'Occupation et de l'extermination, Modiano parle bien d'aujourd'hui :

Ce n'est pas vraiment l'Occupation qui me fascine. Elle me fournit un climat idéal, un peu trouble, une lumière un peu bizarre, l'image démesurément grossie de ce qui se passe aujourd'hui. ¹¹

* * *

En fin de compte, Modiano relégitime la littérature et la démarche propre à l'écrivain, celle de l'imagination, dans sa capacité à dire le réel. La fiction est souvent plus vraie, plus forte que l'archive dans ce qu'elle porte de vérité sur le monde et les êtres. En évoquant la rue où était situé le pensionnat qui a accueilli Dora, le narrateur acquiert des certitudes que les archives lui ont refusées et il salue la valeur heuristique de la littérature. C'est bien l'imagination, l'identification qui délivre alors une certitude qui devient quasi visionnaire :

J'ai eu la certitude, brusquement, que le soir de sa fugue, Dora s'était éloignée du pensionnat en suivant cette rue de la Gare-de-Reuilly. Je la voyais, longeant le mur du pensionnat. Peut-être parce que le mot « gare » évoque la fugue. (129)

Le langage semble porteur d'une vérité en lui-même, comme si la vraie logique de la vie était de nature poétique. Le narrateur sent « la solitude de ces retours du dimanche soir » (130) au pensionnat de Dora après la fin de semaine chez ses parents. Modiano veut porter un « point de vue subjectif sur l'Histoire » (Roux, 1999 : 129). Il renoue avec la tradition romantique de l'artiste-prophète, et ce n'est pas un hasard si, citant un passage des *Misérables* (52), il évoque Victor Hugo qui fait se réfugier Cosette et Jean Valjean dans un couvent, au 62 de la rue du Petit-Picpus, à la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder. Également héritier de Breton – auteur de *Nadja* (1928), autre femme-fantôme –, le narrateur revendique explicitement son statut de voyant :

Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot

«don» n'étant pas le terme exact, parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non, cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas laisser perdre le fil et se laisser aller à sa paresse –, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions «concernant des événements passés ou futurs», comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique «Voyance». (53)

La fiction de l'archive ainsi conçue permet de faire œuvre historique plus forte car elle donne à l'Histoire le visage d'une famille, d'une souffrance individuelle, d'un désarroi humain dans lequel on entre en s'identifiant à ces personnes comme à des personnages de fiction. À côté du discours historiographique et archivistique qui n'est pas nié et sur lequel il s'appuie, Modiano revendique l'exploration humaine et individuelle de l'Histoire à travers la fiction. Il veut préserver l'humanité de l'Histoire en laissant la fiction se développer comme un espace de liberté pour le lecteur et les personnages du passé. Pour cette raison, le mystère préservé de Dora, que l'enquête ne révélera jamais, conclut le livre de façon positive, comme une victoire de l'humain, de l'individu, sur ce qui le broie collectivement :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'aurait pas pu lui voler. (144)

NOTES

1. Ce titre s'inspire du roman de Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, publié en 1998 chez POL, où une femme vit la disparition inexplicable de son mari. Cette auteure avoue une grande prédilection pour l'œuvre de Patrick Modiano.
2. Plusieurs lettres ou fragments des lettres de Modiano ont été publiés par S. Klarsfeld dans *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, quatrième tome de *La Shoah en France* (2001).
3. V. Sperti analyse ces clichés et leur intégration au texte en comparant l'usage de Modiano à celui de Duras ou de Perec (2005 : 129-166).

4. L'intégration à un texte dit romanesque d'un narrateur-personnage identifié par une homonymie à l'auteur définit pour Doubrovski l'autofiction au sens strict d'un terme plus largement appréhendé par Vincent Colonna (Lecarme et Lecarme-Tabonne, 1997 : 268-269).
5. La comparaison de la version initiale (1997) avec celle de la collection Folio (1999) a été faite par Moris en 2006.
6. Roman intitulé *Voyage de noces* (1990), dont je parle plus loin.
7. Voir entre autres *Rue des boutiques obscures* (1978).
8. Dorénavant, les numéros de pages entre parenthèses renvoient à l'édition de 1997 de *Dora Bruder*.
9. Film réalisé en 1941 par Henri Decoin.
10. Ce texte publié une première fois en 1978 a été repris dans *La Shoah en France* (Klarsfeld, 2001).
11. Dans une entrevue accordée au magazine *Le Point*, le 11 mars 1974.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AVNI, O. [1997] : *D'un passé l'autre : aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan.
- BOUJU, E. [2006] : *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BOUTIN, F. [2000] : *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archiviste de Dora Bruder*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi. En ligne : www.collectionscanada.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp01/MQ55556.pdf (document consulté le 17 septembre 2007).
- BURGELIN, C. [2001] : « Comment la littérature réinvente la mémoire, *La Recherche* (« La mémoire et l'oubli »), juillet-août, 78-81. En ligne : http://www.111101.net/Writings/Essays_Research/La_Recherche/claude_burgelin.php (page consultée le 8 octobre 2007).
- DEMEYÈRE, A. [2002] : *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, Budapest et Turin, L'Harmattan.
- GELLINGS, P. [2000] : *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*, Paris et Caen, Lettres modernes Minard.
- GUYOT-BENDER, M. [1999] : *Mémoire en dérive, poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano : De Villa triste à Chien de printemps*, Paris et Caen, Lettres modernes Minard.
- KLARSFELD, S. [2001] : *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France, La Shoah en France*, tome IV, Paris, Fayard.
- LAURENT, T. [1997] : *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction, avec un texte inédit de Patrick Modiano*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- LECARME, J. et É. LECARME-TABONNE [1997] : *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin.
- MODIANO, P. [1968] : *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard ;
- [1978] : *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard ;
- [1981] : *Livret de famille*, Paris, Gallimard ;
- [1990] : *Voyage de nocces*, Paris, Gallimard ;
- [1994] : « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre ;
- [1997] : *Dora Bruder*, Paris, Gallimard ;
- [2004] : « Rencontre avec Patrick Modiano, à l'occasion de la parution de *Dora Bruder* » (1995). En ligne : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034347.htm> (page consultée le 27 septembre 2007).
- MORIS, A. [2006] : « "Avec Klarsfeld, contre l'oubli". Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Journal of European Studies*, vol. 36, n°3, 269-293.
- ROUX, B. [1999] : *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan.
- SAINT-VINCENT, B. de [1997] : « Patrick Modiano joue au détective », *Le Figaro Magazine*, 28 mars, 122-123.
- SPERTI V. [2005] : *Fotografia e Romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Naples, Liguori.

DES ANCIENNES PHOTOS À L'ARCHIVE DE PIERRE

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Pour une bonne part dédiée à la compréhension inquiète du passé en tant qu'il détermine le présent, l'œuvre de Pierre Bergounioux ne cesse de recueillir et d'interroger la trace, le vestige. Quoique de manière souvent indirecte, cette quête s'appuie sur l'archive, entendue ici dans l'acception large que lui donne David Faust dans un travail sur Pierre Michon, incluant « les artéfacts laissés par les défunts », et composée « à la fois de photographies, de représentations picturales, comme de gloses ou de textes critiques légués par des scribes d'époques antérieures » (Faust, 2004 : 127). Chez Pierre Bergounioux, l'archive photographique peut, comme c'est le cas notamment dans *Miette* (1995)¹, *B-17 G* (2001)² et, dans une moindre mesure, *La Maison rose* (1987) et *C'était nous* (1989), servir de support au récit. Mais sa fonction d'attestation et de consignation de ce qui a eu lieu de même que son déchiffrement et son interprétation se trouvent également reportés sur d'autres objets, et inscrits dans des lieux où le passé devient « lisible », comme on l'observe dans *La Mort de Brune* (1996)³, alors que l'édifice qui abrite l'archive est lui-même lu comme une archive. Les modalités d'appropriation de ces diverses archives, leur incorporation à des textes qui les discutent et les mettent à l'épreuve de la mémoire et du récit, les figures qu'elles permettent de ressusciter éclairent une tension caractéristique de l'ensemble de l'œuvre de Bergounioux dont l'écriture cherche à pointer un centre pour le creuser sans fin.

LE DÉBAT AVEC L'ARCHIVE

Les récits de Bergounioux, hantés par une mémoire à la fois, et de manière toujours étroitement intriquée, individuelle, familiale et sociale, ne vouent pas pour autant de culte à l'archive, moins encore à l'archive écrite. Dans le *Carnet de notes. 1980-1990* (2006), la « chasse » aux livres anciens dans les librairies spécialisées, comme celle des papillons ou la collecte de minéraux, est vécue pour elle-même, pour le plaisir de l'exploration et la découverte de nouvelles trouvailles, selon la logique accumulative de la collection qui n'est pas celle de l'archive. Occupé au rangement des maisons familiales, l'écrivain évoque, à deux reprises seulement, des documents anciens :

[...] d'émouvantes traces du passé, certificat d'études des arrière-grands-mères, carnets en moleskine où le grand-père et le père de Cathy notaient l'adresse de leurs clients, les cahiers d'École normale d'Octavie, de Jeanne. Ils ont été. À peine surmontent ces feuillets jaunis. Une puissante mélancolie me gagne.

(Bergounioux, 2006: 404)

Plus loin, sont mentionnés des

[...] papiers qui dormaient dans l'armoire du bureau, actes de naissance et de décès, contrats, prêts, procès. L'histoire des Bordes depuis quatre siècles, certaines pièces sur parchemin.

(Ibid.: 616-617)

En revanche, il s'attarde aux outils retrouvés :

Je range, dans des caisses, de vieilles mèches de tarière, des clés, des écrous. Le nécessaire à sertir les cartouches du papa de Cathy, abandonné dans un coin, est rouillé, mangé par des vers.

(Ibid.: 225).

Ces objets du passé sont rescapés non pour être conservés et muséifiés, mais pour être recyclés dans un nouvel usage :

Sa grand-mère – Miette –, qui ne laissait rien perdre, a mis, dans des caisses, ferrailles, bouts de plomb, coiffes d'étain de bouteilles de vin que je fondrai et coulerai dans des coquilles d'escargot. (Ibid.: 172)

Dans le récit Miette, où le narrateur évoque les sculptures qu'il fabrique avec de vieux outils ayant appartenu à l'oncle de sa femme, se trouve explicité ce lien avec le passé où l'héritage est aussi usurpation et trahison :

J'imagine les regrets, l'animosité que pouvait lui inspirer ma présence en ce lieu où il avait vu vivants ceux qui, depuis trois millénaires, en étaient l'âme et dont il perpétua, seul, dix années durant, l'esprit, les traits, la voix. De ses mains étaient sorties mille choses dont j'avais encore l'usage, la meule sur laquelle j'affûtais ciseaux et burins, les ciseaux eux-mêmes dont il avait forgé le fer [...]. Je lui ai fait de la peine, souvent, lorsque j'ai sacrifié à mes fantaisies des outils encore intacts. [...] Une bonne part de ce que je sais de l'âge immémorial qui s'achevait quand je suis venu, c'est à ces sacrilèges que je dois de l'avoir appris. (M: 10-11)

Peut-être est-ce parce qu'on ne peut se l'approprier que par une glose toujours incertaine, creusant la distance avec l'événement, que l'œuvre de Bergounioux ne fait pas de l'archive écrite une trace privilégiée. Une exception cependant à cette règle : les documents militaires et l'état civil. Dans Miette, ils restituent la silhouette des disparus :

En fait, ils étaient beaucoup plus petits que nous. C'est écrit.

On a les livrets militaires, avec leur portrait enlevé dans le style de l'identité judiciaire : « Front bombé, nez court, yeux clairs, menton à fossette, taille : 1,61 m ». (M: 13)

Il est pourtant des événements que l'écrit le plus officiel non seulement ne dévoile pas, mais dissimule, d'où sans doute la méfiance à son endroit. Miette, « récit de restitution » au sens où l'entend Dominique Viart (1999)⁴, en offre un exemple lorsque le narrateur n'exhume « l'état civil, le contrat de mariage en bonne et due forme passé devant notaire » (M: 37), que pour révéler le coup de force que le mariage de Pierre et de Miette a été :

[...] elle répéta devant témoins ce qu'elle avait dit aux siens quand ils lui avaient fait part de leur sentiment puis aux arbres et aux rochers : non. Les témoins s'empressèrent donc de dire, crier, plus fort qu'elle, que c'est oui qu'elle avait dit et l'on fit comme si avec tout ce qui s'ensuit. Le mari, puisque c'était écrit, était là, par la force des choses. (M: 38)

Dans ce cas-là, lire l'archive écrite suppose de prendre en compte la violence de sa lettre qui agit comme « négation de la vie qu'on aurait voulue » (ibid.).

LA LECTURE DES PHOTOGRAPHIES

Les photos, et particulièrement les anciens clichés avec leurs poses conventionnelles et leur définition imparfaite, offrent davantage de prise. Dans le *Carnet de notes*, elles échappent aux « grands sacs poubelles de trucs et de machins dont chacun cristallise des années – des siècles – de notre vie antérieure » (2006: 175) et font l'objet d'une attention spécifique, comme lors d'un séjour chez les parents de l'écrivain : « Je ferai une plongée dans la boîte à photos. Michel est partout, à un an, dix ans, vingt ans, sur la plage, à Brive, à

Cassagnes, au bord de la Dordogne» (*ibid.*: 174). Chez Bergounioux, les photos interviennent dans plusieurs récits. *La Maison rose* s'ouvre sur une discussion que le narrateur, avatar manifeste de l'auteur, a eue enfant avec une de ses tantes; il s'agit de déterminer quand il est venu pour la première fois à la « maison rose » et une photo, prise dans la maison et sur laquelle il figure, sert de preuve. Or la description de cette photo souligne justement la difficulté que l'enfant éprouve à se reconnaître:

[...] et ça? Son doigt maigre, effilé, s'était posé sur la chemise blanche de grand-père, au centre, au premier rang. J'ai dit: quoi ça? Je voyais bien les deux piqures d'épingles. Je les avais déjà vues, sur la chemise de grand-père, à la hauteur du cœur. Puis j'ai arrêté de parler, de dire quoi parce que là où s'était posé l'ongle étroit de tante Lise, blanche sur blanc, il y avait une tache et que les deux imperceptibles points noirs en occupaient à peu près le milieu [...]. J'ai laissé mon regard errer sur les visages éblouis, légèrement différents de la photo, puis je l'ai ramené par surprise sur la chemise de grand-père [...]. Seulement il y avait toujours ces deux trous d'épingles, le contour d'un visage et ce linge, ce linge grisâtre sur la blancheur intense de la chemise de grand-père. (1987: 11)

Il n'est pas innocent que la photo, censée attester la toute première présence du narrateur dans la maison, ne donne de preuve que ces « deux points noirs », « trous d'épingles » sur une « tache blanche sur blanc ». Rapprochant ainsi le visage du nourrisson du masque mortuaire, la photo s'inscrit dans l'économie du récit où les individus, mus par la logique des destins familiaux, se succèdent dans des corps, des noms et des histoires déjà occupés par d'autres avant eux. Ce qui ressort des photos, c'est donc non pas la singularité des personnes qu'elles représentent, mais, à travers l'air de famille qu'elles font apparaître, la force obscure qui dicte à chacun de refaire un chemin semblable. *C'était nous* reprend le caractère à la fois indivis et spectral des photos de famille dans l'évocation des après-midi de Toussaint:

[...] les visages moustachus des photos sépia, les êtres sans visage refluaient, envahissaient la salle à manger. Ils ne se présentaient pas forcément dans le même ordre, d'une Toussaint à l'autre, ou alors on parlait de ce qu'ils avaient fait sans les nommer si bien

que, pendant des années, il y eut (pour nous) d'un côté des noms sans visage, des silhouettes vagues, immobiles, des moustaches et de l'autre des actes purs, violents et abolis, souffrir, conduire des locomotives, boire de la gnôle pour se jeter dans les tirs de barrage, mourir ou rentrer vivant mais rongé par l'horreur et l'alcool, être veuve, rester seul ou partir. (1989: 72)

Seul le récit, qu'il restitue ce que l'on sait ou croit savoir ou qu'il l'invente, permet de passer d'un « côté » à l'autre, d'associer les photos aux êtres et ainsi de donner voix à l'archive. Deux textes s'y emploient précisément: *Miette*, dont il a déjà été question, et *B-17 G*. Le dispositif de « restitution » des vies de *Miette* et des siens repose sur la narration à la première personne du mari d'une des petites-filles de cette femme d'autrefois. À la manière des *Vies minuscules* de Pierre Michon, le récit s'enclenche tantôt sur le mode du témoignage, embrayé par les formules « J'ai vu », « On m'a dit », tantôt comme la rêverie du narrateur sur un passé qu'il découvre ou imagine, ce qu'indiquent des modalisateurs comme « Supposons », « Il se peut que ». À mi-chemin entre la preuve vue et l'interprétation en train de se construire, les photos constituent également un relais de la narration. À propos du cliché recoloré (« d'après photo collection particulière » selon la quatrième de couverture) qui illustre l'édition Folio, commenté dès le début du récit, le narrateur retient d'abord la résistance de l'être vivant dans la mort de l'archive:

Le reste, je l'aurais deviné tout seul: non seulement la place qu'elle avait occupée dans la procession des âges, avec trois de ses enfants autour d'elle et le dernier, Adrien, sur ses genoux, qui peut avoir un an et qui permet de dater la photo – 1910 –, mais de quelle manière, cette place, elle l'avait occupée. J'ai rarement vu femme survivre à cette époque, à ses modes, à son éternel crépuscule. Ce qui nous est parvenu, d'elles, ce sont d'informes paquets de linges dans une clarté louche, encombrée de branches peintes, de colonnes et de draperies, de pauvres visages écrasés sous d'informes chapeaux armés de pinces et d'épingles. Elle si, tout entière. (M: 29)

L'archive ne vaut ici que pour ce qui la transcende, *Miette* survivant non grâce à la photo mais malgré

elle. Le récit est celui de la lutte entre la mise en scène de la photo et son sujet, lutte à travers laquelle passe aussi allusivement l'histoire des femmes. Il n'y a pas de photo de Miette jeune fille :

Elle a commencé à exister, pour les autres, pour les vivants et la postérité – et, qui sait, pour elle-même ? –, non pas à l'occasion de son mariage mais après qu'elle eût fourni à la propriété son contingent d'âmes neuves. (M: 34)

Revanche sur l'imposition d'un mariage forcé et réponse de l'archive familiale à l'archive officielle, il n'y a pas non plus de photos du couple. La seule où les époux se trouvent tous les deux les montre éloignés, « sur des rangs différents, séparés par plusieurs personnes » (M: 35), et Miette y est réduite à une invisibilité qui rappelle les « trous d'épingles » du visage de bébé dans *La Maison rose* :

Les traits du mari, Pierre, sont parfaitement distincts, ceux de Miette indéchiffrables, entièrement effacés, comme si elle n'avait pas de visage, juste un contour que rempliront, préciseront les maternités successives, l'abnégation, le renoncement de soi.

(M: 35)

Par la suite, les photos sont plus nombreuses, offrant de Miette « des versions » que le narrateur s'efforce de comprendre :

Elle a changé de visage. Je sais bien que cela se produit. On assiste parfois à de ces révolutions tardives, vers quarante ans. Elles voient une figure de sa physionomie pour lui substituer le vivant portrait de la mère ou du père disparus. Seulement, ce que je ne m'explique pas, c'est que Miette, sur cette image, la troisième, ne ressemble ni à elle-même ni à l'un ou l'autre des vieux conjoints assis au centre mais à ses enfants, lesquels tiennent, sur ce point de leur père. On dirait qu'elle a troqué le visage qu'elle avait apporté de Rouffiat aux premières lueurs du siècle pour celui des Bordes. (M: 32)

De nouveau, comme dans *La Maison rose* ou *C'était nous*, les traits, la physionomie ne sont que prêtés au sujet, habités aussi bien par les ascendants que par les descendants comme les hantises qui agissent les uns et les autres à leur insu. De plus, le lieu, Rouffiat pour la jeunesse de Miette et Les Bordes pour sa vie adulte,

s'imprime sur le visage. Aussi l'archive photographique ne peut-elle être pleinement signifiante qu'un peu par hasard, quand elle est parvenue à saisir, au moment opportun, quelque chose d'irréductible :

Peut-être que pour très peu de temps ont subsisté, ensemble, ce qu'elle était – mais qui ne comptait pas, dont on n'a pas cru devoir garder trace – et ce qu'elle venait juste de devenir [...].

C'est cet instant, cette coexistence fugitive que la photo de 1910 a captés. (M: 34)

Dans B-17 G, le rapport entre photographie et récit est différent. Le point de départ du texte est une photo d'archives d'un avion de combat, le Boeing B-17 G, avec lequel l'aviation américaine affrontait les troupes allemandes pendant la Deuxième Guerre mondiale. L'avion est saisi alors qu'il explose et le cliché, repiqué à partir des actualités de l'époque, est flou. La description que Pierre Bergounioux donne de son travail en quatrième de couverture – « À partir d'une image de B-17 G en perdition, on a épilogué sur les chances du récit, la liaison toujours incertaine entre l'événement et sa relation » – résume assez bien, pour l'ensemble de son œuvre, l'enjeu de l'archive (trace de l'événement) dans le récit (relation de l'événement). Lien malaisé, comme l'illustre l'exemple de Miette, puisque l'archive, même photographique, comme le récit qui va s'y accrocher, n'est exempte ni du temps et de ses décalages, ni du point de vue à partir duquel elle est consignée puis interprétée. L'image du B-17 G est « médiocre » (B: 13) et surtout banale :

Il existe des kilomètres de pellicule représentant la destruction de tous les types d'appareils qui s'affrontèrent dans les cieux du monde de septembre 1939 à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Ils se ressemblent tous. Une tache imprécise, sombre, surgit dans la grisaille du film en noir et blanc, s'illumine d'éclairs, perd des morceaux, fume et déjà se désintègre. (B: 14)

On notera comment le motif de la « tache » indistincte, récurrent dans la description des photos de famille, réapparaît dans celle du document d'archive publique. Le récit se donne pour objectif de franchir l'opacité de ce cliché banal, lié, pour la génération de

Bergounioux, né en 1949 et élevé dans la commémoration, au déjà-vu des documentaires sur la Deuxième Guerre mondiale, afin d'atteindre l'événement qu'elle recouvre.

Deux stratégies sont mises à profit. D'une part, l'écrivain compense l'imprécision de l'archive visuelle par la description minutieuse de l'appareil, laquelle puise sans doute à d'autres archives, sollicitant des connaissances historiques et techniques sur l'armement et les méthodes des combats aériens de l'époque. Ainsi, l'appareil que la photo ne donne pas vraiment à voir est identifié et situé dans son histoire propre : «[...] un B-17 G, qu'un journaliste qualifia de Forteresse volante lorsqu'il fut présenté au public, en 1934, à Seattle» (B: 14). Ses caractéristiques sont détaillées : «Il s'agit du modèle G, le plus tardif, aisément reconnaissable à la tourelle de menton qui fut ajoutée en 1943 pour repousser les attaques frontales» (*ibid.*). Il est équipé de «douze mitrailleurs» et fait face à un chasseur allemand tout aussi minutieusement reconstitué :

[...] Focke-Wulf 190 [...] doté de projectiles spéciaux, à charge accrue, allongés, que l'IG Rheinmetall a mis au point pour abattre plus sûrement les quadrimoteurs qui sillonnent le ciel du Reich. (B: 16)

Ces éléments techniques permettent de déduire la nature et la vitesse de l'attaque archivée par la photo :

La photographie – un cylindre ailé, tremblé – n'en rend compte que de très imparfaite façon. Elle condense pourtant, dans sa fixité, les prodiges effroyables du siècle. (B: 17)

D'autre part, le recours à la fiction vient restituer les protagonistes de l'événement, doublement absents de cette photo qui est pourtant celle de leur mort. En ce sens, B-17 G est aussi un tombeau. Dans cette esquisse de personnages probables, le pilote du chasseur allemand naît du récit historique :

[...] à l'évidence, un virtuose au tableau riche de plusieurs dizaines de victimes, depuis des années qu'il s'est fait la main sur les Anglais, les Français, les Polonais, et avant cela peut-être sur les Polikarpov soviétiques de l'aviation républicaine, lorsqu'il a servi en Espagne, dans la légion Condor, pour Franco. (B: 16)

Les dix soldats à bord de l'appareil américain sont jeunes, comme l'écrivain à l'âge où il découvre l'image de l'avion en feu, et une certaine identification sous-tend leur évocation :

Des enfants qui ont poussé, comme tous l'ont fait depuis que l'enfance existe, dans un canton verdoyant ou, en plus petit nombre, dans les rues sans voiture, provinciales, d'un gros bourg ou d'une capitale. (B: 39)

Pour leur donner vie, Bergounioux fait appel à la littérature et notamment aux romans de Faulkner, qui lui-même «brûlait d'en découdre, de briller dans le ciel français aux commandes d'un biplan, durant la Grande guerre» et imputait volontiers «une chute de cheval ou un mauvais rhumatisme [...] [à] cette blessure récoltée au combat, vous savez, quand il servait dans le Royal Flying Corps» (B: 28).

LA MAISON-ARCHIVE

Si la photographie dans son imperfection consigne la trace des vies disparues, c'est dans la pierre que le narrateur du récit *La Mort de Brune* retrouve ses souvenirs, et surtout les questions qui ont assombri son enfance et son adolescence. Il est significatif que, pour décrire le mécanisme mémoriel de l'enfant qu'il a été, le narrateur adulte du récit fasse appel à la métaphore des archives :

[...] il en est une [question] qui resta entière : celle des choses qui étaient non seulement incompréhensibles mais inacceptables. C'est pour elles que j'ai ouvert une sorte d'annexe où je les ai entreposées en confiant à celui que le temps, à force, ferait de moi le soin d'y revenir, d'éclairer, s'il se pouvait, celui que j'avais pu être, dans le passé en quoi le présent se mue, le mot de l'énigme [...].

Ce qui n'allait pas, je l'attrapais comme je pouvais, le traînais jusqu'à l'entrepôt et le serrais tant mal que bien parmi les caisses et les ballots – ce fut une époque d'arrivage ininterrompu –, puis je revenais prendre mon poste à la place qui m'était assignée. On n'entreprend de stocker des monceaux de gens, d'objets, d'heures, de les étiqueter grossièrement, de les visiter régulièrement, de les épousseter qu'à seule fin de les liquider. On ne supporte les frais de conservation et d'entretien qu'autant qu'on a l'espoir d'écouler le tout quand le moment, on ne sait

quand, sera venu [...]. Celui qu'on sera – on le sait, on le veut – saura. C'est pour lui qu'on prend la peine de bourrer l'annexe, de l'étendre, de tenir registre, à charge, pour ce qui le concerne, de libérer cet être de nous-même qui ne souhaitait rien que passer avec les jours, les années, partir et qui attend avec les ombres et la poussière, dans la resserre. (MB: 57-58)

Cette métaphore longuement filée qui matérialise la mémoire de l'enfance comme dépôt d'archives⁵ promis au dépouillement et à l'interprétation de l'âge adulte, s'inscrit, dans une structure spéculaire, au cœur d'un récit consacré à l'hôtel Labenche de Brive, édifice aux multiples « resserres » et « entrepôts », également connoté par « l'ombre et la poussière », où se trouvent notamment la bibliothèque municipale et le musée archéologique. Dès l'incipit, le narrateur fait de ce lieu le centre de son tout premier univers :

Une décennie durant, le monde a mesuré cent pas et j'ai encore laissé une bonne partie des sept années suivantes entre les murs de l'hôtel Renaissance qui en formait le cœur. (MB: 9)

Centre du centre, ce bâtiment est également la métonymie du lieu dont l'œuvre de Pierre Bergounioux poursuit l'inlassable élucidation, le Limousin aux confins de la Corrèze, la province des années 1950 au moment où elle bascule d'un régime de temporalité à un autre, l'enfance, l'histoire familiale.

[C'est] l'odeur [...] le composé séculaire [...] auquel contribuaient la pierre et la poussière, l'étude, la prière, l'automne, l'ennui, le froid, la créosote et l'anxiété [qui] scell[e] l'unité du lieu. (MB: 14)

Un peu à la manière des *Microcosmes* de Claudio Magris (1998), *La Mort de Brune* déploie le sens d'un lieu, en croisant les discours du savoir (urbanisme, architecture, histoire locale), à la fiction et à l'autobiographie. Le principe du récit – « mettre le lieu à la question » – est donné dans l'une des entrées du *Carnet de notes* ; à l'occasion d'une visite à l'hôtel Labenche, devenu un musée, Bergounioux note ceci qui pourrait constituer une première esquisse de *La Mort de Brune* :

Toutes les cloisons ont été abattues, les enclaves de l'angoisse et de l'ennui, détruites, volatilisées. C'est à douter qu'il y ait eu ces heures, l'ennui atroce qu'elles distillaient [...]. J'ai la sensation irrécusable, in situ, que mes rêves m'y ramènent bien plus souvent que je ne crois, que je dois passer bien des nuits, sous ces vastes combles, à leur disputer les petites hypostases fantomatiques, très malheureuses qu'ils tiennent captives. Je voudrais aller plus avant, mettre le lieu à la question.

(2006: 871-872)

Le récit consiste dans la description de l'hôtel Labenche, chaque nouvel élément de cette description révélant à la fois plusieurs couches de temps qui sont mises en correspondance : souvenirs personnels des moments que le narrateur y a vécus, mais aussi souvenirs des autres, de gens qu'il y a rencontrés et dont les destins s'associent pour lui à ces lieux, personnages historiques qui y ont laissé leurs traces. Ainsi, c'est le bâtiment lui-même qui devient l'archive, à la fois vestiges mêlés dans la pierre des époques passées, archives réelles de la région et archives de soi, déposées là par l'enfant qui devait fréquenter ces lieux. En effet, l'hôtel Labenche loge également, pendant l'enfance et l'adolescence du narrateur, l'école primaire qu'il fréquente, l'Harmonie musicale Sainte-Cécile où il apprend le solfège puis le piano, le dispensaire où il se fait vacciner et la bibliothèque où il passe ses samedis. Cette polyvalence du bâtiment se superpose aux anciens usages des lieux, où se trouvait notamment le petit séminaire dont subsistent « des mots barbares comme RHÉTORIQUE, tracés à la peinture noire » (MB: 10). Ses fonctions différentes à diverses époques ainsi que les marques des transformations architecturales, de la Renaissance à la Restauration puis à la Troisième République, donnent à l'édifice une apparence hétéroclite dont le récit rend compte en décrivant les parcours du narrateur enfant dans les couloirs, les escaliers, l'annexe, selon le jour de la semaine et l'activité qu'il y pratique. Il y est d'emblée confronté à des traces qui se donnent à déchiffrer :

Si mal qu'on se représente ce qui s'est produit à trois et quatre cents ans d'ici quand on en est à sept ou huit, quoiqu'on mette

derrière les mots peints d'archéologie ou de rhétorique, sous le nom des Valois, on y met quelque chose. Les choses sont là, les lettres jaunes, les trois crânes de bœuf, le froid sépulcral, comme autant d'ombres portées sur la tremblante lueur du présent qui nous est concédé. (MB: 32)

Ouvrant ainsi les resserres, celles de l'hôtel Labenche et celles de sa mémoire, les unes contenant les autres, le narrateur ressuscite les cours de musique fastidieux, les piqûres douloureuses, les terreurs vécues sur le trajet, dans les rues environnantes, mais aussi les heures de lecture à la bibliothèque, unique antidote à la tristesse oppressante qu'il éprouve. Une figure de pierre, «une tête de femme détaché[e], sans doute, par l'usure et le délabrement [...] remis[e] là en attendant» (MB: 20) devient pour lui le génie tutélaire du lieu, gardienne d'une vie qu'il dépose à l'entrée de l'édifice inhospitalier, au seuil des moments insupportables, pour la reprendre ensuite. Grâce à elle, il peut «récupérer», après une humiliante leçon de musique, «le petit lopin d'amour-propre [qu'il avait] confié au regard de pierre du rez-de-chaussée» (MB: 40). Une chute dans l'escalier de l'édifice lui donne

la preuve que [...] pendant dix ans, j'étais comme absenté de l'existence qu'on me faisait, réfugié dans les yeux d'une dame qui avait pour première et principale vertu d'être de pierre et, par là, de souffrir les épreuves du temps auxquelles, sans son aide, je n'aurais pas résisté. (MB: 29)

Cette mère de pierre s'oppose en quelque sorte à la paternelle statue du Commandeur qui se dresse si fréquemment dans l'œuvre de Pierre Bergounioux.

LES VIES ARCHIVÉES

Parmi les énigmes archivées par l'enfant à l'hôtel Labenche, se trouvent plusieurs personnages que *La Mort de Brune* exhume. Certains, ressentis dans l'enfance comme des figures d'effroi, au même titre que les «gueules cassées» de l'Association des mutilés de guerre dont le siège se trouve également à l'hôtel Labenche, sont déchiffrés *a posteriori* dans le récit de l'adulte qui restitue les vies et les drames que ses peurs

d'enfant lui avaient masqués. Il en est ainsi du volailler, sanglant «abatteur» d'animaux, qui n'aimait que l'opéra. Il rejoint dans cette galerie de portraits du quartier de Labenche le photographe qui peignait comme au XIX^e siècle quand Niki de Saint-Phalle peignait au fusil, «anachronisme», dans lequel le narrateur voit la cause de son suicide. Certains de ces personnages, tous marqués par les interdits que leur impose la province, servent d'intercesseurs entre l'enfant et le passé. L'employé du fisc joue ce rôle. C'est un «érudit» de province, qui mène des recherches sur la région, comme il en passe plusieurs dans les récits de Bergounioux où cette figure modeste et laborieuse est généralement valorisée. Dans *La Mort de Brune*, celle-ci prend au contraire des connotations diaboliques:

Il s'était taillé [au fisc] une réputation de férocité froide, vétilleuse, achevée. Il en était littéralement vêtu. Elle sautait aux yeux. Elle donnait une roideur de fer [...] une fixité inquisitoriale, démente, à ses yeux caves et glacés. Mais il n'y avait pas que ça. Quand on arrivait à détacher ses regards du funèbre appareil, du regard pâle, on était surpris, gêné de la petite bouche aux lèvres rouges, brillantes, toujours lubrifiées d'un peu de salive sous le grand nez tombant, effilé, en bec, des longues mains maigres qui semblaient, elles aussi, humides.

(MB: 117)

L'érudit, une relation du père du narrateur, hante l'hôtel Labenche où il poursuit des recherches sur la paléontologie et sur l'histoire locale: «une autre figure partageait, avec les crânes obtus des vieilles brutes, son inquiétante attention: le Cardinal Dubois» (MB: 118). Dès lors, le récit identifie l'érudit à l'allure démoniaque et le ministre du Régent, né en 1656 à Brive, où, à cause de sa réputation d'intrigant et de débauché, on a réduit son souvenir à «de grossiers métonymes» pour éviter de perpétuer son nom: le Pont-Cardinal, une rue du Chapeau-Rouge (MB: 119):

De coupables passions tourmentaient l'inquisiteur aux mains moites, à la petite bouche rouge [...]. Il ne répondait pas à mon salut [...], se contentant de me fixer hagardement comme si les trois mots que j'avais dit, ce qu'ils voulaient dire – que c'était

maintenant – étaient sans la moindre espèce d'importance. Que le temps, le seul, fût celui des feuillets épars, du passé. (MB: 120)

L'érudit, qui « passa ses jours parmi les ossements et les grimoires » et « survécut pareil à quelque parchemin égaré » (MB: 122), ne parviendra pas à terminer le livre qu'il voulait consacrer au Cardinal Dubois. Il incarne, dans *La Mort de Brune*, l'archive mortifère, fétichisée, qui se substitue au passé plutôt que de l'éclairer et barre ainsi les possibilités du présent.

Si la sous-préfecture a honte du Cardinal Dubois, elle s'enorgueillit en revanche d'un autre de ses enfants, le Maréchal d'empire Brune (1763-1815) qui « est partout, en bronze, en pied, sur un socle de marbre devant le théâtre [...] au portail de la caserne du 126^e d'infanterie où son nom s'étale en lettres de fer forgé d'un mètre de haut » (MB: 119). Dans *La Mort de Brune*, ce n'est pas par l'aventure héroïque, célébrée sur le « socle de marbre », que la gloire locale est évoquée – sa carrière militaire est rapidement résumée (MB: 81) –, mais par la citation des textes oubliés dont il est l'auteur, un *Voyage pittoresque et sentimental en Aquitaine*, imprimé en 1788, et une « traduction commentée de *La Retraite des Dix Mille* de Xénophon » (MB: 81), conservés aux archives. Brune est surtout présent à travers le tableau, peint par Sherrer en 1850, qui représente son assassinat, « La mort de Brune », accroché au musée de la ville et origine du titre du récit. Le tableau est non seulement décrit sur le mode de l'*ekphrasis* (MB: 80-83), mais narrativisé. Comme la photo de l'avion détruit dans B-17 G, la scène peinte par Sherrer est reconstituée dans son historicité: les circonstances du guet-apens, dans une auberge d'Avignon, sont détaillées, les deux assassins sont nommés, le taffetassier Farges et le portefaix Guindon dit Roquefort, l'archive historique explicitant ainsi la figuration du tableau. Plus encore, la scène est animée et même dramatisée par le jeu des temps verbaux, le bras gauche de Brune « retombera », la mort « dénouera la main droite » (MB: 82), et par le portrait du « jeune aristocrate », commanditaire du crime, qui « triomphe » (MB: 83). Le point de vue varie ainsi de l'observation du tableau par le visiteur du

musée, à une entrée dans le tableau que marquent la réprobation contre les assassins et l'identification avec la victime. La scène historique devient alors une métaphore sociale: Brune, le provincial, l'enfant instruit tout près de l'hôtel Labenche, est sacrifié par l'aristocratie centralisatrice qui reprend le pouvoir. Par là, le maréchal d'empire – la statue, le nom de rue – intègre la cohorte des autres personnages du récit, tous déterminés, limités, écrasés par le lieu d'où ils viennent et, à ce titre, proches du narrateur.

C'est cependant avec un condisciple de Brune, l'entomologiste Pierre-André Latreille, né à Brive en 1762, que le narrateur fait l'expérience de ce « morceau de passé enchâssé dans le présent » (MB: 30) par quoi se définit l'archive. Le sentiment de « respirer l'air même qu'avai[t] respiré Latreille » (*ibid.*) et l'exaltation que le narrateur en éprouve rappellent la remarque d'Arlette Farge dans *Le Goût de l'archive*: « L'archive est excès de sens, là où celui qui la lit ressent de la beauté, de la stupeur et une certaine secousse affective » (1989: 42).

L'Histoire naturelle et iconographique des insectes coléoptères d'Europe, dans un coin, sur le dernier rayon, à quatre mètres du sol, disparaissait sous la poussière et les toiles d'araignées accumulées depuis 1822, [...] Latreille l'avait déposée là pour notre édification avant de regagner Paris, où il prendrait la succession de Lamarck, au Jardin des Plantes.
(MB: 30)

Dans le *Carnet de notes*, une mention du livre de Latreille esquisse déjà cette description; l'écrivain emprunte deux tomes qu'il trouve « littéralement noirs de poussière, empaquetés de toile d'araignée. Peut-être personne ne les a-t-il dérangés depuis l'an XII qu'ils ont été déposés là » (2006: 194). Si le livre de Latreille rejoint le narrateur, malgré la porte « à vitrage de plomb », c'est qu'il fait le lien entre l'archive et la vie. Il permet de résoudre le « différend », selon le terme que Bergounioux emploie dans plusieurs de ses récits, entre les livres et l'expérience, différend qui caractérise selon lui la province, absente ou caricaturée dans ce que l'on dit d'elle. L'hôtel Labenche est la scène de ce divorce:

Des dynasties d'esprits sévères avaient accumulé jusqu'au plafond les ouvrages didactiques, les travaux en dix et douze tomes sur les temps mérovingiens, la papauté, le Consulat et l'Empire, in-quarto et plein chagrin, à quoi s'ajoutaient des monographies relatives à la préhistoire du cru, dont la richesse compensait l'indigence de la période ultérieure. Mais on regardait la petite portion du monde qui nous était déparée comme son tout et puisque les choses dont parlaient les livres sérieux en étaient absentes, on les rangeait aux côtés de celles que des mots sur du papier ont la capacité de susciter.

(MB: 107-108)

Entre le musée (usage présent de l'édifice, signalé laconiquement à la dernière ligne du récit⁶), où les choses ont perdu, dans la monstration, leur fonctionnalité, et la crypte où se terrent les spectres, l'hôtel Labenche figure bien, dans *La Mort de Brune*, le dépôt d'archives, au sens référentiel comme au sens métaphorique. Sur le modèle de l'archive, les souvenirs y sont classés, compartimentés en fonction de la disposition du bâtiment, à la fois traces réelles (traités anciens, tableaux, inscriptions dans la pierre) et impressions du passé (scènes, personnages, émotions) que le lieu conserve. Comme l'archive, cet ensemble mémoriel se revisite et s'interprète.

À partir de ces exemples, des «trous d'épingle» sur les photos aux inscriptions anciennes de l'hôtel Labenche, comment définir l'archive à l'œuvre dans les récits de Bergounioux? Frappe d'abord le mouvement centripète qui cherche à identifier un point précis, central, où se trouvent l'énigme et son sens: photo unique, détail obscur du cliché, édifice particulier, que le récit détache et isole selon un principe métonymique. Ce principe s'oppose aux métaphores marines que commente Arlette Farge: «celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade...» (1989: 10). Chez Bergounioux, au contraire, la matérialisation de l'archive, dans un document ou dans un bâtiment, donne à la mémoire

un site et circonscrit la quête du passé. Bien sûr, les souvenirs débordent ce site, leur enchaînement l'excède, mais le récit, construit en spirales successives, les y ramène inlassablement. Dans une étude des incipit et des excipit des livres de Bergounioux, Sylviane Coyault souligne aussi la volonté «de fixer des points de départ, de jalonner l'histoire par des épisodes fondateurs; de donner des cadres à toute expérience, la sienne, mais aussi celle d'une société, d'une civilisation» (2004: 214). Une autre caractéristique du traitement de l'archive tient à la position du narrateur de ces textes. Destinataire de l'archive, il en est tout autant le lecteur que l'archiviste puisque, comme on le voit dans *La Mort de Brune*, les souvenirs sont, dès le plus jeune âge, déposés, rangés et préservés pour l'adulte qui viendra plus tard les consulter et comprendre, grâce à eux, comment le passé l'a construit. Aussi, chez Bergounioux, l'évocation du passé n'est-elle jamais, ou jamais seulement, une rêverie intime, elle est également une étude méthodique où l'émotion de l'archive se noue à sa compilation érudite. En cela, l'archive, qu'elle soit personnelle, familiale ou publique, participe du projet global de l'œuvre, «récit de mémoire» (*ibid.*: 219), mais aussi sociographie de soi, où, selon le modèle fourni par *Les Essais* de Montaigne, le sujet n'est central qu'en tant qu'il est l'échantillon d'une communauté. Enfin, l'archive, théâtre par excellence du divorce «des mots et des choses», se répartit, comme le paysage et ses reliefs étudiés par Jean-Pierre Richard (2002), selon qu'elle dénoue le conflit avec le passé et permet l'échappée hors du cadre contraignant comme c'est le cas du traité de Latreille, ou qu'elle confine et enferme dans la folie comme le font les travaux de l'employé du fisc sur le Cardinal Dubois. Peut-être parce que ces deux aspects, l'un éclairant et libérateur, l'autre angoissant et paralysant, lui sont consubstantiels, les récits de Pierre Bergounioux entretiennent avec l'archive un rapport qui tient davantage du travail et du débat que de la contemplation sacralisante.

NOTES

1. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par la lettre M suivie de la page et placée entre parenthèses dans le texte.
2. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par la lettre B suivie de la page et placée entre parenthèses dans le texte.
3. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MB suivi de la page et placé entre parenthèses dans le texte.
4. S'appuyant sur les *Vies minuscules* de Pierre Michon et citant les textes de Bergounioux, Viart qualifie ainsi les récits attachés à exhumer, souvent à travers la vie de « petites gens », des pans d'un passé obscur et oublié, redonnant par la littérature une mémoire à ceux qui n'en ont pas.
5. David Faust a recours à la même métaphore pour décrire la mémoire du narrateur de *Vies minuscules* de Pierre Michon : « Celle-ci est, au sens large, sa bibliothèque et sa salle d'archives » (2004 : 127).
6. Selon Sylviane Coyault (2004), cette fin, conforme à tous les *excipit* de l'œuvre, a le sens d'un apaisement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGOUNIOUX, P. (1987) : *La Maison rose. Roman*, Paris, Gallimard ;
——— [1989] : *C'était nous. Roman*, Paris, Gallimard ;
——— [1995] : *Miette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
——— [1996] : *La Mort de Brune*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
——— [2001] : *B-17 G*, Paris, Les Flohic éditeurs, coll. « L'Intranquille » ;
——— [2006] : *Carnet de notes. 1980-1990*, Lagrasse, Verdier.
- COYAULT, S. [2004] : « Bergounioux : le premier et le dernier mot », dans B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 213-221.
- FARGE, A. [1989] : *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil.
- FAUST, D. [2004] : « Archive, biographie et autobiographie oblique dans *Vies minuscules* de Pierre Michon », *Postures*, n° 6, 125-139.
- MAGRIS, C. [(1997)1998] : *Microcosmes*, trad. de l'italien par J. et M.-N. Pastureau, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- MICHON, P. [1984] : *Vies minuscules*, Paris, Gallimard.
- RICHARD, J.-P. [2002] : « Paysages du mot », *Quatre lectures*, Paris, Fayard, 71-95.
- VIART, D. [1999] : « Filiations littéraires », dans J. Baetens et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 115-139.

« LE RÉEL À L'ÉTAT PASSÉ » PASSION DE L'ARCHIVE ET REFLUX DU RÉCIT

MARIELLE MACÉ

Notre passion pour l'archive se nourrit sans doute d'un certain renoncement à l'emportement romanesque: le rapport d'attestation, de conservation, voire de sidération que l'archive nous invite à entretenir avec notre propre passé n'est pas sans lien avec ce que Ricœur appelait, pour la littérature contemporaine, « une nuit de l'entendement narratif ». De ce point de vue, l'empire actuel de la mémoire est aussi une perte d'histoires – c'est la proposition que je vais ici mettre à l'épreuve. L'émotion associée au récit s'est en partie éloignée du *vent de l'éventuel*, la montée en puissance du thème de l'archive en est la marque la plus forte; comme si l'on attendait désormais autre chose des histoires: ni *Great expectations*, ni *Illusions perdues*, mais des *Vies* dont l'intensité est entièrement absorbée dans leur attestation, immobilisées qu'elles sont sous le scrutin du souvenir. Afin de souligner les enjeux narratologiques et génériques de cette passion de l'archive, j'en prendrai plusieurs exemples au long du siècle, sans souci de progression chronologique: la documentation rassemblée par Roquentin, le goût actuel des récits de filiation, l'arrêt du monde proustien sous le regard de Barthes...; il s'agit non pas nécessairement de mettre au jour une accentuation des phénomènes mémoriels, mais de manifester un état de fait durable dont l'étonnant reliquaire photographique de Proust fonctionne comme une sorte de *comble*.

Les paysages de la mémoire que configure et remplit la masse des archives remplacent en partie, dans la littérature du second XX^e siècle, les aiguillages de l'aventure, et cette transformation des attentes narratives semble larguer d'un coup deux siècles de roman. Tout un pan des récits témoigne en effet d'une rupture en profondeur avec la généalogie du roman moderne, et leur fraternité évidente avec la grande Histoire (avec ses objets, ses fonctions, ses valeurs) doit sans doute être considérée hors de certains des cadres conceptuels qu'offrait cette aventure générique. On peut faire remonter cette rupture à la Seconde Guerre mondiale, qui a fortement dissocié le roman d'une conception vectorielle de l'Histoire, d'une pensée du temps comme milieu propre des actions, des projets, des modalités inchoatives de la conscience, nourri de l'appui sur une vision « tensive » de la narration. La formule qui, donnée comme en passant dans le *Journal* de guerre de Raymond Queneau, avait manifestement une force

d'évidence s'insère mal désormais dans notre paysage littéraire et semble difficilement nommer ce que nous attendons des récits: «On peut, *écrivait-il*, se situer dans le passé pour situer son futur (dans le passé): [c'est] le roman» (1996: 683). Le goût de l'imminence, de la prospection, de l'ouverture à l'infini des possibles, l'«*élation vers l'éventuel*» qui définissait pour Gracq la poussée du roman, ce goût ne semble plus être moteur, remplacé qu'il a été dans bien des cas par un romanesque de l'incidence, de la mélancolie ou du minuscule; c'est le fond de la querelle que Gracq faisait à la *résurrectine* de Proust, «considéré comme terminus»:

Je n'ergote en rien sur l'admiration que je porte comme tout le monde à la Recherche du temps perdu, si je remarque que la précision miraculeuse du souvenir, qui de partout afflue pour animer ses personnages [...], les prive en même temps de ce tremblement d'avenir, de cette élation vers l'éventuel qui est une des cimes les plus rares de l'accomplissement romanesque [...].
(1995: 621-622)

L'émergence du motif de l'archive dans la littérature récente est l'une des marques les plus fortes de ce nouveau rapport à l'Histoire et, partant, au récit. Maison hantée, cimetière que l'on traverse, butin, désir de trouver l'origine, le «mal d'archive», cette passion brûlante comme l'a montré Derrida, est l'effet d'un besoin de mémoire. La question de l'archive, en littérature, regarde ce besoin, comme forme et comme valeur, cette quête de l'*arkhé* (début, autorité); mais elle doit aussi être associée à cette insistante mise en débat de la narrativité que l'on peut observer au long du siècle, à cette crise déjà ancienne du récit prospectif, à ce décrochement par rapport à l'histoire du roman qui a largué d'un coup une série de fonctions affectives et sociales traditionnellement associées au genre. Dans le vocabulaire de la poétique traditionnelle, on pourrait parler d'une «crise de l'intrigue»¹, d'un recul du narratif en tant que tel, crise qui est proportionnelle à l'empire de l'histoire comme discipline, car celle-ci impose d'autres usages du temps; le temps s'intensifie désormais par éclats, dans la brillance des reliques dont les écrivains

contemporains se font porteurs; il y semble parfois figé – c'est le grief formulé à l'encontre de la littérature «mémorielle» contemporaine, très reconnue mais réputée essoufflée et socialement enclavée (même si bien des auteurs² viennent démentir ou combattre ce sentiment).

«Le réel à l'état passé»; la formule décrit dans *La Chambre claire* ce qui constitue pour Barthes la force émotionnelle du document photographique, qui change la donne du temps et l'expérience que nous en faisons. Ce qu'impose pour le récit la notion d'archive, c'est en effet la substitution d'un réel rechargé vers l'arrière (un réel tissé d'irréels, qui se défait, se fragmente, se dépose, s'oublie, se conserve, que l'on peut perdre et retrouver, moteur affectif et concret, intense jusqu'au pathétique) au «monde» des récits directionnels (ce monde narratif orienté, conflictuel, discordant, que l'on habite, que l'on parcourt, que l'on projette et dans quoi l'on projette, que l'on transforme, et dont le partage fonde la permanence d'une espèce sociale). Le «réel» est donc ressaisi, non dans la perspective du réalisme, qui supposait un agencement sémiotique, une fonctionnalité généralisée de la narration et de ses détails (c'était, dans sa version structurale, la question de «l'effet de réel»), mais, en une conversion à ce que ce réel a d'«intraitable», dans la direction de l'attestation et de la reconnaissance, c'est-à-dire d'une autre pratique du récit. Archives de soi dans *L'Âge d'homme* (M. Leiris, 1939) ou dans le *Roland Barthes* par Roland Barthes (1975), féerie des hypothèses appelées par les lacunes des documents dans *Rimbaud le fils* (P. Michon, 1993), annales des siens dans les *Archives du Nord* (M. Yourcenar, 1977) ou dans *La Chambre claire* (R. Barthes, 1980), mémorial bouleversant du *Convoi du 24 janvier* (C. Delbo, 1965), quête d'un oublié rencontré sur les pages d'un registre dans *Dora Bruder* (P. Modiano, 1999) et dans *Pinagot* (A. Corbin, 1998) (histoire et dispositif fictionnel sont devenus les deux faces d'une même fonction)... Corrélatrice du régime général de la commémoration, l'archive, ce morceau de «réel à l'état passé» qui tombe dans notre présent et y diffuse brusquement son aura,

devient sans doute visible parce que le futur est invisible, parce qu'il n'est plus l'affaire décisive de la plupart des romanciers, ou parce qu'il est pris dans des scénarios-catastrophes.

DE L'INTRIGUE À LA MÉMOIRE

Ce décrochement du roman par rapport au bolide de l'Histoire, de l'Histoire qui se fait, ce ralentissement du récit lesté par la mémoire, le souvenir de la «dépossession» diagnostiquée par Denis Hollier (1993) m'invite à le placer, après Proust, au cœur des années 1930; ce sont les dernières années de l'imminence, de la projection et de la prospection, de l'attente d'un événement qui s'apprêtait, depuis l'avenir, à bondir sur le présent «comme un voleur», ainsi que le disait Sartre; après les temps inchoatifs (ceux de la volupté des possibles bergsoniens, de «l'aventure» de Jacques Rivière, du vent surréaliste de l'éventuel) qui l'avaient ouvert toutes voiles dehors, le siècle va tragiquement marquer le pas, et sa réserve énergétique se dégrader. L'expérience complexe d'Antoine Roquentin (homme d'archives et de bibliothèques, après Bouvard et Pécuchet, et autrement que Des Esseintes) suffit peut-être à convaincre de ce qu'il reste, dans notre actuel «parti pris du document»³, des inquiétudes de ces années menaçantes; dans le roman de Sartre (paru en 1938), le héros-historien condamnait le récit – coupable de raconter fatalement les événements à l'envers, depuis leur fin, et de donner par là l'illusion de l'aventure – et renonçait à exploiter les documents dont il disposait sur le marquis de Rollebon, c'est-à-dire à écrire sa biographie. «Mon erreur, c'était de vouloir ressusciter M. de Rollebon» (Sartre, 1981 : 210), déclare ce Roquentin qui préfère le romanesque au souvenir, Saint-Exupéry à la *résurrectine*, et envisage à la fin de *La Nausée*:

[...] une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence. (Ibid.)

L'hésitation et le renoncement de Roquentin éclairent ces deux régimes narratifs qu'induisent respectivement la mémoire et l'aventure. La promotion actuelle de l'archive et des dispositifs littéraires qui lui sont associés s'inscrit peut-être dans le sillage de ces transformations de la pensée du récit, dans cette évolution au long cours de ce que l'on a espéré et de ce que l'on continue d'espérer du roman. À ce titre, le goût de l'archive, du témoignage ou de l'enquête est aussi la solution de notre temps à une énigme déjà ancienne: celle de l'«attente» romanesque et de la sollicitation qu'exercent sur nous les récits.

Crise de «l'intrigue» au sens courant, de l'intrigue intrigante et aventureuse, de sa motivation et de sa tension, dans une littérature tout entière vouée à la mémoire; mais aussi, de ce fait, triomphe de la «configuration», au sens que Paul Ricoeur a donné à ce mot, et qu'a adopté dans son sillage une grande partie de la pensée contemporaine. La configuration se distingue de l'intrigue comme la concordance de la discordance, le rétrospectif du prospectif, le déjà fait et l'après-coup du «se faisant»; elle implique une conception réparatrice, pacifiée, conciliante du récit, une vision de la narration comme agencement signifiant de données, plutôt que comme dispositif d'avancée ou accompagnement rusé de la marche incertaine d'un wagon-lecteur. Je crois en effet que, contrairement à la notion d'intrigue, l'idée de «configuration», vers laquelle convergent aujourd'hui nos attentes narratives, prend fondamentalement appui sur le modèle du récit historiographique, du récit non fictionnel (celui qui met rétrospectivement de l'ordre dans la masse informe et discontinue des faits bruts, et par là leur donne sens – bref ce qu'aurait dû ou pu être la biographie de Rollebon). Une relecture de *Temps et Récit* (1983-1985) peut convaincre de ce statut matriciel, pour Ricoeur (et pour notre époque qui se reconnaît si bien en lui), de la narration factuelle; le *muthos* y est défini comme «synthèse de l'hétérogène», «nouvelle congruence» dans l'agencement des incidents (et, tout comme celle de la métaphore, la réussite de la narration s'y mesure implicitement à sa capacité à faire voir «le

semblable»); c'est le «prendre ensemble» de la configuration, ce deuxième moment mimétique associé au jugement kantien et au travail de l'imagination productrice. On pourrait pourtant considérer que le récit fictionnel n'a pas de passé, n'a pas de mémoire, n'a pas de donné à réorganiser; mais ce n'est pas cet aspect de la fiction qui semble importer aujourd'hui. Les valeurs de «l'intrigue intrigante» (curiosité, suspens, surprise, comme le montre Meir Sternberg et, à sa suite, Raphaël Baroni) le cèdent aux figures morales de la configuration que sont l'«attestation» et la «reconnaissance», dont Ricœur a organisé comme on sait le «Parcours» dans son dernier ouvrage; et les fonctions de cette intrigue (figurer l'imagination temporelle, ordonner l'émotion de l'attente et de l'incertitude) s'effacent devant une plus importante mission mémorielle. Tout comme la «représentance» d'un Ricœur, la «survivance» d'un Benjamin et le «ça-a-été» d'un Barthes constituent désormais les mots-clés. On reconnaît là les concepts narratifs anticipés ou recueillis par les historiens (Hartog, 2007), dont la vision du récit a certainement eu un effet retour sur la littérature contemporaine; car la dynamique narrative est à l'évidence aimantée par ce centre de l'espace littéraire qu'est désormais le témoignage.

L'Histoire est devenue un milieu d'intervention rétroactive, l'espace opaque des oublis et des réparations, la ressource pour de possibles résurrections; son fil n'est plus nécessairement tendu par une pensée de l'avenir, un romanesque des projets et des poussées mentales; le temps, d'ailleurs, n'est que rarement représenté comme la flèche d'un arc; spatialisé, démultiplié, il déploie les paysages de la mémoire dans la complexité de leurs reliefs. Une telle idée de l'Histoire fournit de nouvelles coordonnées à la littérature, en particulier à un récit qui se pense souvent en dehors des formes de la prospection et de la pro-tension, ou à côté d'elles. La notion d'«archive», ou plutôt le «champ» qu'elle dessine (champ culturel qui déborde de beaucoup les frontières de la littérature, et est avant tout la conjonction d'une pratique et d'un *ethos*, comme le souligne Michael

Sheringham [2005]) prend place à l'intérieur de ce répertoire des outils propres à la «configuration»: omniprésence du modèle à la fois historiographique et policier de l'enquête (traces, pistes, indices... la personne de l'investigateur ou du témoin, qui porte la mémoire des événements obscurs, revient systématiquement, de Michon à Modiano) – l'enquête et son organisation herméneutique pouvant d'ailleurs être définies comme une victoire rusée de la configuration sur l'intrigue, car elle resserre l'événement sur sa compréhension –, valeurs du témoignage et de la restitution, empire social de l'historien, banalisation des catégories culturelles de l'«usage», du «quotidien» ou de la «forme de vie»...

«JE ME RENSEIGNE»

Un rapport étroit à l'Histoire s'est en effet réinstitué en littérature, sous de nouvelles formes. Ce lien est indissociable d'un nouveau climat intellectuel, le voisinage, désormais constitutif, de la littérature avec les sciences humaines: l'espace du roman est grand ouvert, ce que l'on appelle aujourd'hui «les savoirs» est devenu le dehors principal de la littérature, il constitue pour elle la frontière autour de laquelle exister, devant laquelle se définir; si la linguistique constituait la basse sourde de ces savoirs il y a quelques décennies, c'est de toute évidence l'Histoire et ses objets qui sont actuellement au centre de la culture. Quelqu'un comme Pierre Michon se nourrit donc à l'historiographie et à ses documents, piochant aux reliques et aux archives médiévales (d'un Moyen Âge de l'*auctoritas*, où le passé est appelé à justifier un présent qui le pérennise et qui en est l'ombre), reprenant par exemple à Kantorowicz une figure savante bien connue, celle des «deux corps du roi» (l'ouvrage de Kantorowicz a paru en français en 1989) pour conduire un essai sur «la littérature en personne», définie comme le lieu de cohabitation d'un corps glorieux et d'une enveloppe charnelle. La configuration conceptuelle proposée par l'historien de métier, lorsqu'elle passe dans l'œuvre littéraire, devient l'objet d'une métaphorisation et d'une toute nouvelle projection (qui consiste d'ailleurs en une

resacralisation de la littérature), mais l'image continue de porter en elle tout son passé savant (dont une petite expression de connivence, « on le sait », suffit à rapatrier l'autorité):

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon gros rentier à fraise élisabéthaine. (Michon, 2002 : 4^e de couverture)

Bien des proses contemporaines se nourrissent, de la même façon, d'une culture considérée comme trésor collectif et espace de rêverie érudite, c'est-à-dire d'un « imaginaire » de l'archive plutôt que d'archives proprement dites : langages rares, divertissements philologiques, objets vieilliss, goût des documents dans leurs aspects les plus matériels (reliques, photographies, papiers divers, etc.), « volupté de l'antique », comme disait Leiris, associent les livres brefs de Pascal Quignard, Gérard Macé, Pierre Michon notamment. Ces proses construisent autant de musées imaginaires, d'espaces synchroniques où les objets trouvés voisinent comme dans un cabinet de curiosités. Les sujets traditionnels des sciences humaines, à la fois hors de portée (en termes épistémologiques) et brusquement rapprochés par une nouvelle confiance placée en l'imaginaire pour les potentialiser, font office de réservoirs, au service d'une littérature souveraine.

On pourrait mettre cet espace sous le signe d'une phrase de Mallarmé :

Ordonner, en fragments intelligibles et probables, pour la traduire, la vie d'autrui, est tout juste, impertinent : il ne me reste que de pousser à ses limites ce genre de méfait. Seulement, je me renseigne. (2003 : 126)

Gérard Macé (1991) cite volontiers ce morceau du « Rimbaud » des *Divagations* pour présenter son travail,

appuyant sur la dernière et prosaïque partie de la phrase : « je me renseigne ». L'expression nomme un rapport au donné et pourrait servir d'allégorie à la ressaisie, par certains auteurs de proses, de leur destin littéraire dans les deux dernières décennies. Que désigne-t-elle ? Une réaffiliation à la littérature, à ce que la littérature a de plus intransigeant : Mallarmé, le genre du « poème intellectuel », l'association de la fiction et de la spéculation, et la souveraineté de la langue poétique. Qu'il faille « distinguer » de nouveau la littérature, la resacraliser en la raréfiant, voilà qui impose la sélection d'un public et ré-ancore le récit dans l'histoire longue de la prose poétique. Mais cette formule inspire aussi, et dans le même geste, un usage du document qui rapproche les pratiques littéraires de celles de l'histoire et désigne l'objet privilégié de l'épistémologie de notre temps : l'archive, indissociable ici de l'*ethos* lettré, lieu de mémoire et de factualité, pièce authentifiée mais aussi source d'histoires extraordinaires et de vies possibles.

Les prosateurs, de ce point de vue, font retour vers des formes très anciennes, des genres prémodernes depuis longtemps livrés à l'obsolescence, et qui ont souvent la particularité de ne pas faire le partage entre discours et récit, manifestant leur recul à l'égard du narratif. Le traité, mais « petit », la méditation, la leçon, voire la prière, les « vies », les hagiographies, le « mémorable » identifié par André Jolles (1972), les formes littéraires de la collection (inventaires, promenades, arts de mémoire) et surtout l'*exemplum* (dont on connaît l'actuel succès critique), anecdote livrée « à sec » ou fait divers précieusement découpé, tous genres souvent anonymes où l'auteur est témoin et restaurateur, plutôt que fabulateur, et prend modèle sur l'historien. Barthes avait attiré l'attention sur l'efficacité proprement figurale de l'*exemplum*, « force lumineuse, flattant le plaisir qui est inhérent à toute comparaison », qui permet de procéder du particulier au particulier « par le chaînon implicite du général » (1994 : 932). On sait surtout que Foucault avait en projet une collection de vies que sont venus exemplifier la confession de P. Rivière (*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*) et les

mémoires de l'hermaphrodite Alexina Babin (*Herculine Babin, dite Alexina B.*), récits puisés dans les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* et qui pourraient servir de préhistoire (d'*arkhè*) à nos histoires littéraires.

Dans ces formes narratives de l'inactualité, d'un anachronisme savant et médité, on cherche moins à fonder, c'est-à-dire aussi à prospecter ou à espérer, qu'à hériter (Declercq, 2004). Le thème généalogique est essentiel à cette nouvelle pente du récit; il n'est que de citer *Rimbaud le fils* pour prendre le pouls de cette littérature filiale. «La métaphore du père mort a été comme prise à la lettre, de façon violente, par la situation; la littérature ne s'est plus occupée que d'une foule de fils, de noms seuls, une fratrie» (1982: 97), expliquait Patrick Mauriès deux ans après la mort de Sartre et de Barthes. Ces «récits de filiation» (Viart, 1999) imposent de nouvelles images de l'auteur, moins vocationnelles que testimoniales: le tiers, le scribe, le collectionneur, le compilateur, le conservateur, le glaneur... Des lecteurs et des écrivains, unis par le «venin de la connaissance», forment à ce titre une communauté restreinte, qui choisit ses témoins, son butin, ses *reliques*: «des citations, des formules, des métaphores: autant d'anneaux que la tradition passe aux doigts de ses messagers, pour qu'ils se reconnaissent entre eux à travers les générations» (G. Macé, 1991: 80). M. Leiris ou G. Bataille (ethnologue et bibliothécaire, hommes à documents et à *terrains*), A. Warburg ou A. Malraux (hommes-musées), W. Benjamin à la suite des symbolistes (collectionneur dans «Les Passages» de ce qui va disparaître) ne sont sans doute pas pour rien dans ces transformations de la figure de l'auteur. Mais ici, c'est Proust qui peut être considéré comme l'ancêtre essentiel, lui dont l'œuvre a incarné une solidarité nouvelle entre le récit et la mémoire, une collusion désirable entre la littérature et ce «réel à l'état passé» que Barthes explore à l'issue du récit «vaguement proustien» (Charles, 1981) de *La Chambre claire* et de sa méditation sur une image retrouvée. Mais c'est un Proust passé au filtre des disciplines historiques, métamorphosé par l'arrivée de Foucault, par une passion pour la mémoire revivifiée à la source

des *exempla* et des documents réintroduits dans la matière culturelle par les nouveaux historiens.

DE LA MÉMOIRE AU PATHOS

«Pour qu'ils se reconnaissent entre eux»: la relique, citation, image ou document, est destinée à un partage restreint et dessine l'espace d'une communauté. Les paysages de la mémoire ont en effet quelque chose de fondamentalement affectif, ils renferment une réserve *pathique* dont le déploiement sature leurs enjeux. «Non marcelliens, s'abstenir», prévenait Barthes en ouverture de son tout dernier séminaire, consacré aux archives photographiques du monde proustien, justement, capturé par Paul Nadar, le fils de Félix. Intitulé «Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives mal connu», ce séminaire était déjà issu d'une pratique concrète de l'archive: Barthes est allé consulter rue de Valois tout ou partie d'un fonds documentaire de 400 000 plaques de verre en cours d'inventaire, qui avait déjà fait en 1978 l'objet d'une petite exposition intitulée «Le monde de Proust».

Son expérience de l'archive avait surtout l'intérêt de pousser, un peu ailleurs qu'il n'est souvent convenu, la balle de la mémoire et de nous indiquer qu'en littérature le document réel peut s'épuiser en une émotion qui surpasse sa fonction mémorielle, qui l'arrache même à la rétrospection. Barthes ne se donne pas ici une mission de résurrection, de réparation d'un oubli, de remplissage de lacunes, mais s'interroge sur le rapport que nous entretenons avec les documents, sur l'intensité affective qu'ils enferment. Le discours consiste simplement à indexer l'archive en la montrant du doigt, en la portant à «l'examen» optique: «vous le voyez». Barthes livre donc le Panthéon-Nadar du monde de Marcel, en un simple répertoire de photographies légendées. Travail de sélection, puis d'identification et de commentaire, la «chance» du séminaire, dit Barthes, c'est-à-dire sa fonction et son espérance, est de produire une fascination: «L'objectif du séminaire n'est pas intellectuel: c'est seulement de vous intoxiquer d'un monde, comme je le suis de ces photos, et comme

Proust le fut de leurs originaux» (2003: 391). Le document exhumé est amputé d'une partie de ses enjeux, pour se cristalliser sur son seul effet; de la même façon, la portée de l'archive pour le «dernier Foucault» était resserrée sur une seule de ses fonctions, la brillance:

Vies [...], exempla, mais – à la différence de ceux que les anciens recueillaient au cours de leurs lectures –, ce sont des exemples qui portent moins des leçons à méditer que des brefs effets dont la force s'éteint presque aussitôt. (1977: 12)

Barthes s'en tient, en deçà de la sollicitation de la mémoire, à cette émotion passive qu'est la fascination; le chemin qui nous a menés dans la promotion du document de la prospection à la rétrospection, c'est-à-dire de l'élation à la mémoire, s'y aggrave: le temps est vidé de sa tensivité, de sa directionnalité, de sa vectorisation vers l'avant mais aussi vers l'arrière; il ne s'agit même pas d'opérer sur des vestiges en les rapportant au présent, mais de se montrer affecté – presque interdit – par le réel. Cette attitude devant le document, que l'on se contente d'indiquer («C'est ça⁴!», dit-il ailleurs), implique chez Barthes un recul à l'égard du discours, car être fasciné, c'est comme Néron devant Junie n'avoir rien à dire: «on échoue toujours à parler de ce que l'on aime». Voilà l'*aura* médusante de l'archive lorsqu'elle est extraite (c'est-à-dire sortie) d'une *intrigue*: on ne parle pas du «réel à l'état passé», on ne le raconte pas, on le convoque et l'on parle à côté de lui: «le peu de mots que je dirai indexe quelque chose qui n'est pas ce que je dis» (Barthes, 2003: 392).

«Mine d'excitations», la question des *clefs* narratives, qui est la forme que prend ici l'exploitation et le classement de l'archive, vaut surtout comme émotion de lecture; les clefs affermissent et développent pour le lecteur un lien imaginaire à l'œuvre, elles font naître une rêverie propre à l'activité de lecture. Sans l'appui d'un récit vectoriel, la poétique de l'archive est devenue une poétique «des effets», des effets provoqués par un fragment de réel lorsqu'il retombe dans le réel – c'est ainsi, aussi, que Quignard définit les enjeux de son écriture: «Le

fragment de réel tombant comme la foudre dans le réel provoque plus en moi d'imaginaire que le faux donné pour tel» (2001: 182). Tout l'objet du séminaire de Barthes est de montrer que le document à la fois aide et gêne la «pulsion de reconnaissance» du lecteur amoureux de la *Recherche* (en mal d'archive, justement), que le document n'est pas forcément le point de départ d'un *nostos*, d'une histoire de retour, mais qu'il peut se consumer en une autre aventure, instantanée.

La Chambre claire disait bien que la photographie n'est nullement résurrectionnelle – «rien de proustien», écrivait Barthes; elle faisait appel non pas aux formes narratives de la mémoire, mais à cet affect bien plus tolstoïen⁵ qu'est la Pitié. Ce n'est pas l'émotion de l'attente évidemment, pas même celle du mémorable; une petite expression récurrente dans *La Chambre claire* condensait cet en deçà du résurrectionnel, qui est sans histoire: «C'est ça, c'est elle!». Plus loin encore du mémoriel, le séminaire s'attarde à son tour sur l'emprise des photos, non sur leur capacité d'attestation mais sur l'affrontement du rêve au réel, au risque de la déception et de la distorsion plutôt que de la reconnaissance: quoi, ça n'est que ça!

Il y aura donc, par rapport à la lecture, surtout des phénomènes de déception, de gêne, de surprise (mais il y aura aussi des phénomènes compensatoires, d'autres intérêts).

(Barthes, 2003: 397)

Cette étrange émotion du réel va jusqu'à la «dérision» et au «vertige» dans la découverte du visage «disgracié, pitoyable de laideur» (*ibid.*: 451) du plus beau et du plus noble des personnages de la *Recherche*: la grand-mère bien aimée du narrateur. «Pitoyable», c'est encore l'émotion propre à *La Chambre claire*, le côté Tolstoï de Proust, un en deçà de la mémoire. C'est surtout une inversion, paradoxale, de la perspective de l'archive, puisque l'on remonte ici de la fiction au document non pour sauver, non pour se rappeler, non pour réparer, mais au contraire pour s'étonner du réel, pour mesurer combien la rencontre avec l'image vraie peut «gêner» la fiction.

On serait sans doute en peine d'évaluer l'exemplarité de ce cas très particulier, de ce cas limite du parti pris documentaire qui manifeste par anticipation et, à l'état de comble, les conditions de bien des œuvres actuelles; et on a beau jeu à ne pas trouver de récit dans ce qui se donne explicitement comme un répertoire d'images; ce qui me retient pourtant dans cet exemple barthésien, c'est le sentiment, une nouvelle fois, d'une compatibilité difficile entre l'archive et la narrativité; on est évidemment très loin de Roquentin, mais peut-être le problème qu'affronte Barthes à travers l'archive est-il le même, et peut-être reste-t-il aujourd'hui inchangé: c'est celui d'une crise durable de la sollicitation narrative. Ni prospection ni rétrospection, au moment même où s'apprêtent à triompher l'Histoire et l'historien, et en plein contexte proustien, le Temps, ici, apparaît vidé de ses flèches. En sorte que pour Barthes, comme dans beaucoup de cas où les documents sont aujourd'hui « produits » sur la scène littéraire, le *punctum* de l'archive, l'« incidence personnelle » (*ibid.*: 410) du document, a absorbé jusqu'à sa fonction mémorielle, tranché ses fils narratifs, et trouvé ailleurs que dans la temporalité (fût-ce celle de l'à-rebours) les forces de sa projection.

NOTES

1. Je dois entièrement cette distinction entre intrigue et configuration – mise en place plus loin – à R. Baroni (2007).
2. C'est ce dont témoigne l'ouvrage de L. Ruffel (2005).
3. Voir le n° 71 de la revue *Communications* (2001).
4. Je me permets de renvoyer à M. Macé (2006).
5. Tolstoï avec Proust, et même Proust à travers Tolstoï, c'est-à-dire la mémoire à travers la pitié, qui est première, ou le bouleversement qui implique la reconnaissance du *pathos*, c'est l'un des sujets de la conférence prononcée par Barthes en 1978 au Collège de France: « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARONI, R. [2007]: *La Tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- BARTHES, R. [1994]: « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 901-960;
- [1995]: « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Seuil, 827-836;
- [2003]: *La Préparation du roman*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites ».
- CHARLES, M. [1981]: « L'amour de la littérature », *Poétique*, n° 47 (septembre), 371-390.
- Communications [2001]: « Le parti pris du document: Littérature, Photographie, Cinéma et Architecture au XX^e siècle », n° 71.
- DECLERCQ, G. [2004]: « Roman, fable, déclamation: l'invention romanesque dans l'œuvre de Pascal Quignard », dans G. Declercq et M. Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 233-254.
- DERRIDA, J. [1995]: *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. « Incises ».
- FOUCAULT, M. [1977]: « La Vie des hommes infâmes », *Cahiers du Chemin*, n° 29 (janvier), 12-29.
- GRACQ, J. [1995]: « Proust considéré comme terminus », *En lisant en écrivant. Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 95-105.
- HARTOG, F. [2007]: *Évidence de l'histoire, ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire ».
- HOLLIER, D. [1993]: *Les Dépossédés, Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- JOLLES, A. [1972]: *Formes simples*, trad. de l'allemand par A.-M. Buquet, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- LEIRIS, M. [(1939) 1973]: *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- MACÉ, G. [1991]: *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».
- MACÉ, M. [2006]: « "C'est ça, c'est exactement ça!" : lecture, reconnaissance et comblement chez Barthes », dans P. Calefato, S. Petrilli et A. Ponzio (dir.), *Con Roland Barthes, alle sorgenti del senso*, Rome, Meltemi, 549-567.
- MALLARMÉ, S. [2003]: *Divagations, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MAURIÈS, P. [1982]: *Apologie de Donald Evans. Résurgences de la rhétorique*, Paris, Seuil.
- MICHON, P. [2002]: *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier.
- QUENEAU, R. [1996]: *Journal 1914-1965*, Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, P. [2001]: *Pascal Quignard le solitaire, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic, coll. « Singuliers/littérature ».
- RICŒUR, P. [1983-1985]: *Temps et Récit*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 3 vol.
- RUFFEL, L. [2005]: *Dénouement: essai*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd ».
- SARTRE, J.-P. [(1938) 1981]: *La Nausée, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SHERINGHAM, M. [2005]: « Memory and the Archive in Contemporary Life-Writing », *French Studies*, vol. LIX, n° 1, 47-53.
- STERNBERG, M. [1992]: « Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, vol. 13, n° 3, 463-541.
- VIART, D. [1999]: « Filiations littéraires », dans J. Baetens et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 115-139.

HISTOIRES DISCRÈTES (quelques fêlures) DE CAROL DALLAIRE

Le spectre et l'illusion

Dans l'amnésie hébétée qui nous tient désormais lieu de civilisation, quelques allumés des arts et de la technoscience chantent avec enthousiasme l'abandon tranquille de l'espèce humaine vouée à une disparition bientôt joyeusement consentie pour cause séculaire d'insuffisance. Un surhomme fort peu nietzschéen pointe son nez cybernétique et prétend faire de sa mémoire un simple outil de multiplication. Les gourous transhumains et posthumains occupent le marché ; ils confisquent l'avenir, comme s'ils l'avaient déjà couché, poussière de quotidien, dans leur journal intime.

C'est au contraire dans l'incertitude de l'espace mémoriel que Carol Dallaire inscrit ses superpositions et ses filigranes, ses brusques apparitions et ses lents effacements, comme autant d'étapes d'une profondeur de champ qui dit l'imbécile inutilité de tous ces rêves d'un devenir golem de l'humanité. Car la mémoire ne se contrôle pas, elle s' imagine tout au plus. C'est ainsi que toute mémoire est toujours plus vaste et plus diffuse que la conscience individuelle qui prétend la renfermer.


On connaît l'anecdote : en 1796, le jeune Henri Beyle, en passe de devenir Stendhal, franchit les Alpes avec l'armée de Bonaparte partie pour la gloire italienne et bientôt l'empire. Racontant la chose plus tard, il dit se souvenir parfaitement de ce cheval qu'il a vu chuter, entraînant son cavalier dans un précipice. Puis il se reprend : cette image, elle ne lui appartient pas, c'est plutôt, avoue-t-il, un détail d'un tableau célèbre de Gros exaltant le futur Napoléon. Dans cette illusion qui sans doute nous berce tous – ce détail, là, dans l'image historique, c'est moi ; je suis là, invisible mais reconnaissable, à côté du grand homme : j'ai vu ce qu'il a vu – se marque bien plus que la mémoire fabulée que savent maintenant reconnaître les psychologues contemporains : c'est tout le texte humain, irrémédiablement tissé d'autre et d'ailleurs, qui déroule sa tapisserie ajourée.

Les I.L. et E.L. de Dallaire promènent leurs constatations souvent perplexes dans un univers de traces où le quotidien se conjugue à la célébrité littéraire, où l'image se décline et se pille, où d'infimes événements se font épingleur comme des insectes de l'histoire. Rébus eux-mêmes, puisque leur signifiant est aussi, par ce point qui le troue, une paire d'initiales ouvrant, comme une ligne de fuite, sur une mystérieuse et incertaine identité, il et elle, tour à tour ou ensemble, égrènent l'anamorphose du voir en relançant notre regard. Ils ont l'étoffe dont, comme disait Shakespeare, sont faits les rêves.

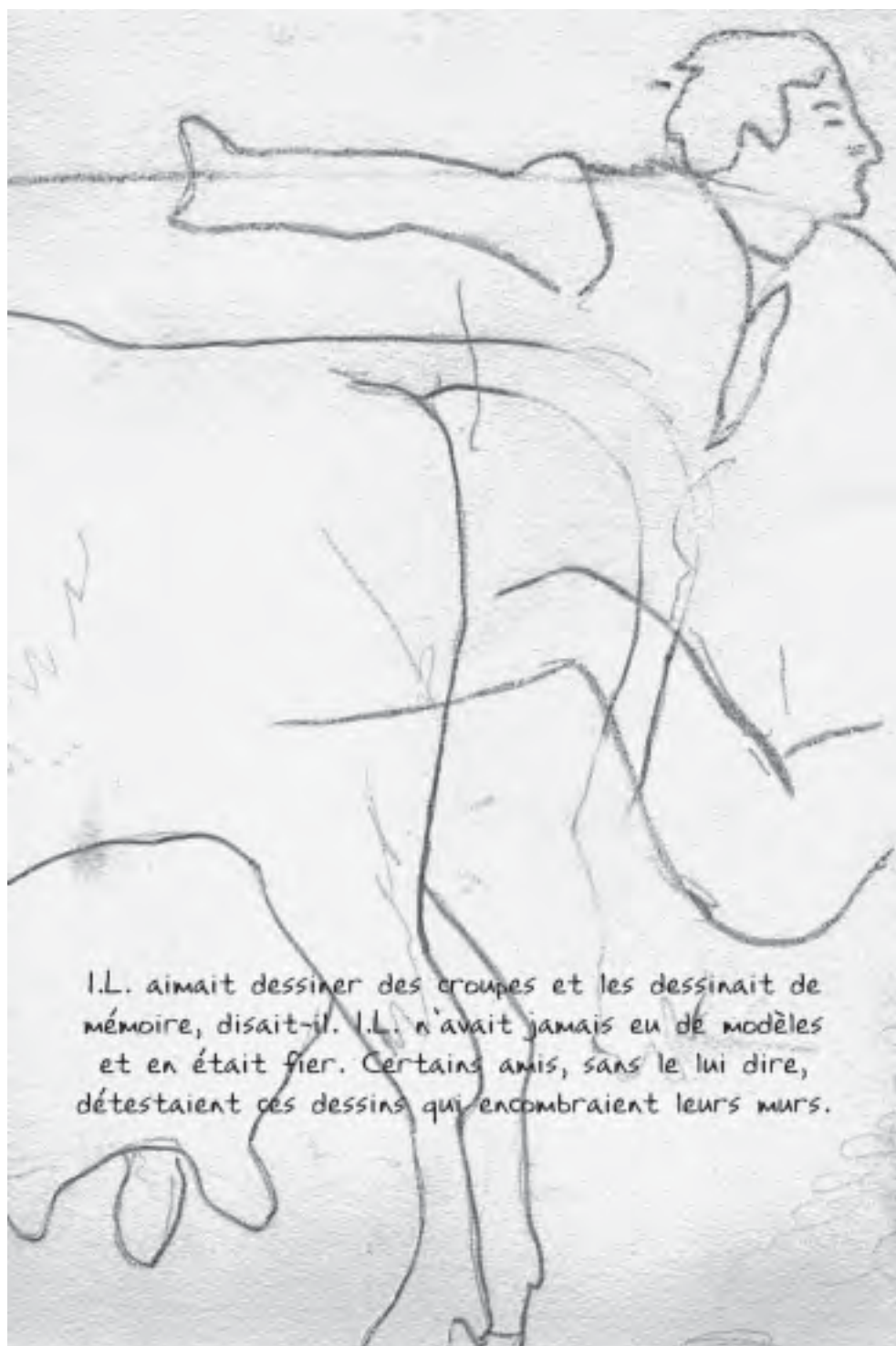
Ils arborent l'ironique et insolente présence des graffiti partout où une surface s'offre à leur archive. Et en signant implicitement d'un très joycien H.C.E., *Here Comes Everybody*, leur discrète intervention dans le monde, ils insistent doucement sur les contours incertains de nos identités.

Dans sa tranquille effervescence, l'œuvre de Carol Dallaire redit à l'envi que nous sommes toujours, en tout temps, criblés d'altérité. Elle se fait ainsi l'écho, à son niveau et dans son transformisme militant, du célèbre aphorisme de Jarry : « Le signe seul existe, provisoire ».

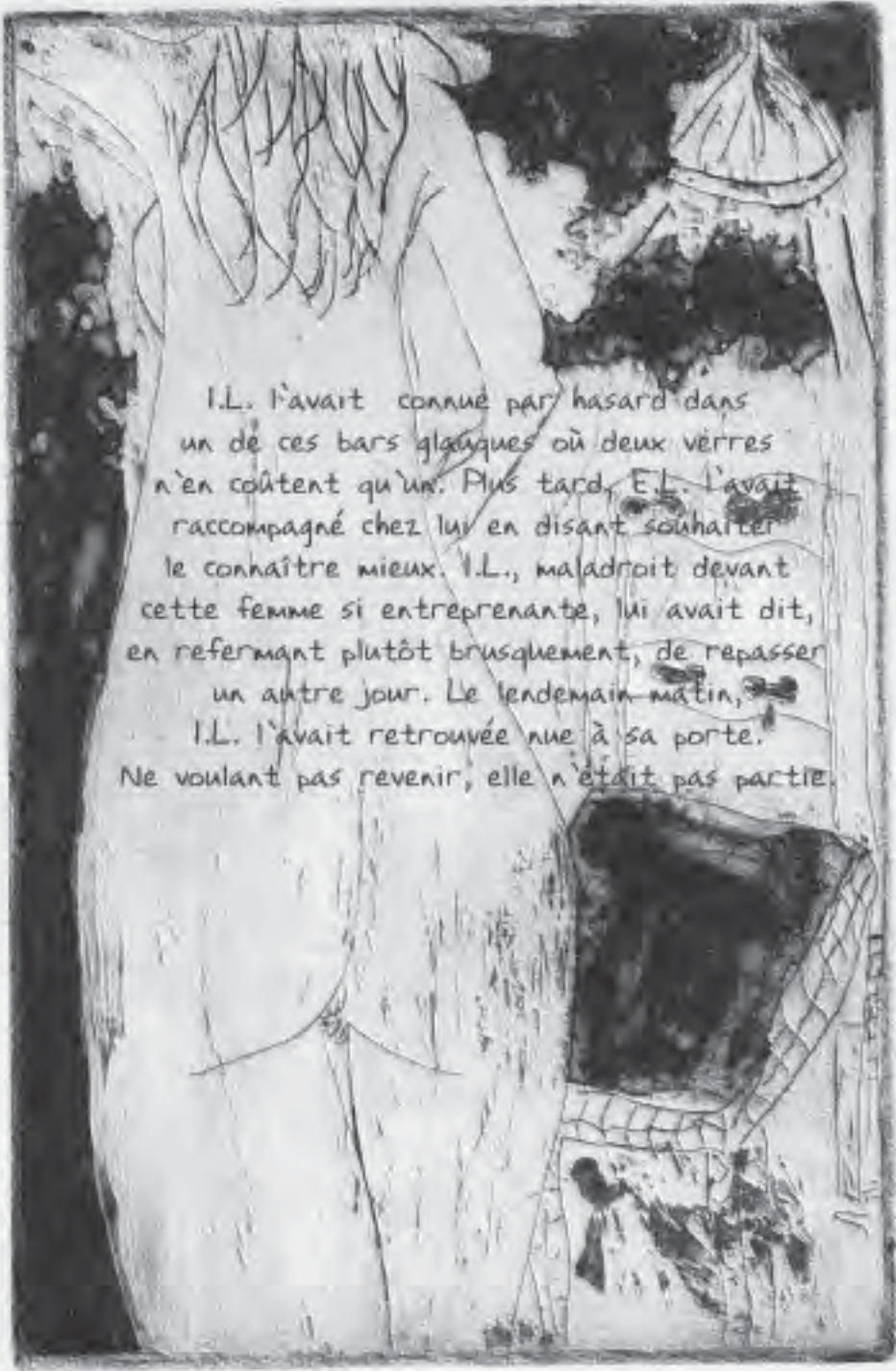
Jean-Pierre Vidal



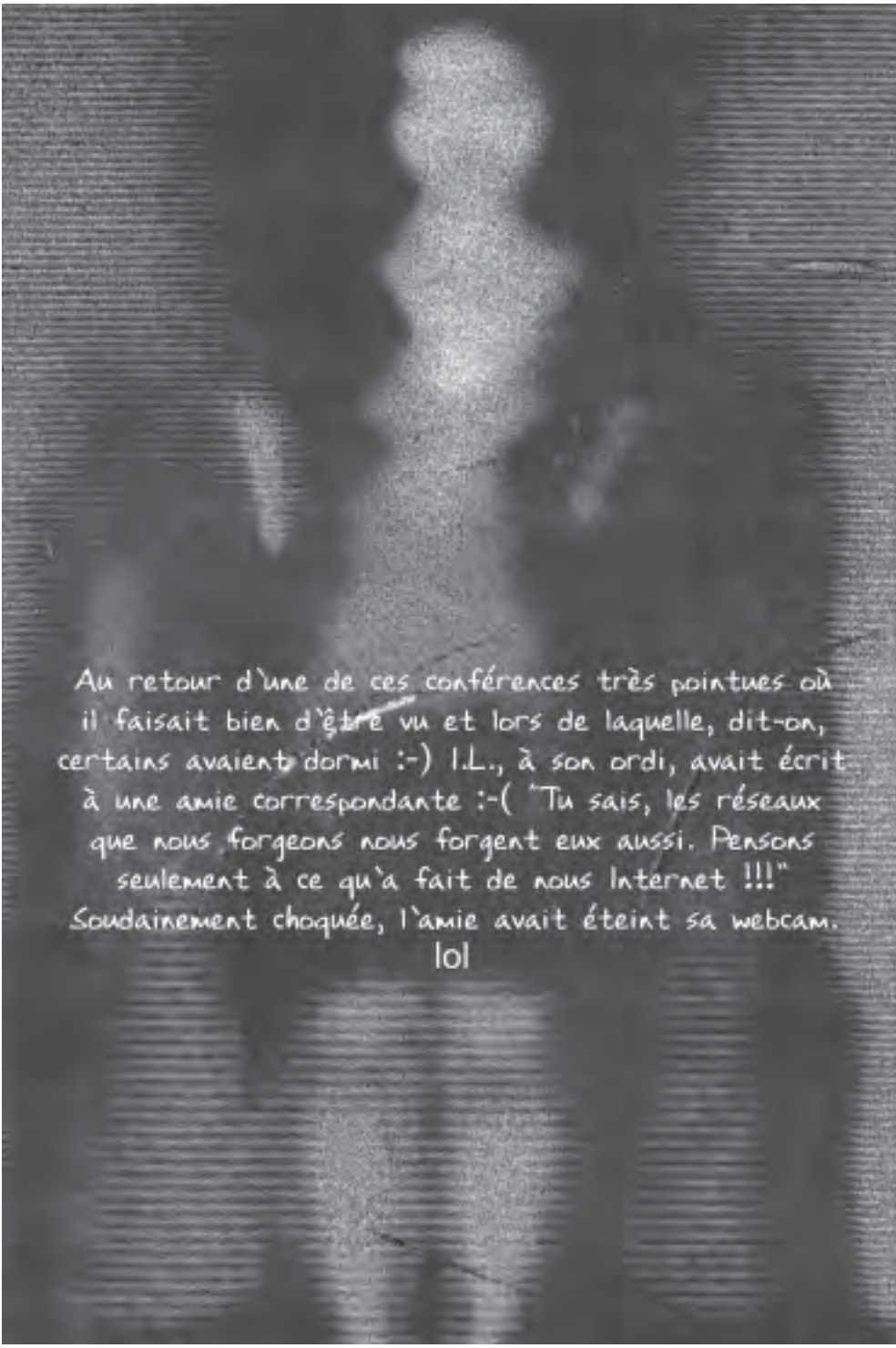
E.L. lisait son journal au hasard des pages,
pour changer, disait-elle, l'importance des faits.
Quand les nouvelles devenaient trop mauvaises,
E.L. découpait les textes en petits fragments
qu'elle assemblait au mur en une suite de
minuscules événements sans conséquence.
Alors, elle souriait.



I.L. aimait dessiner des croupes et les dessinait de mémoire, disait-il. I.L. n'avait jamais eu de modèles et en était fier. Certains amis, sans le lui dire, détestaient ces dessins qui encombraient leurs murs.



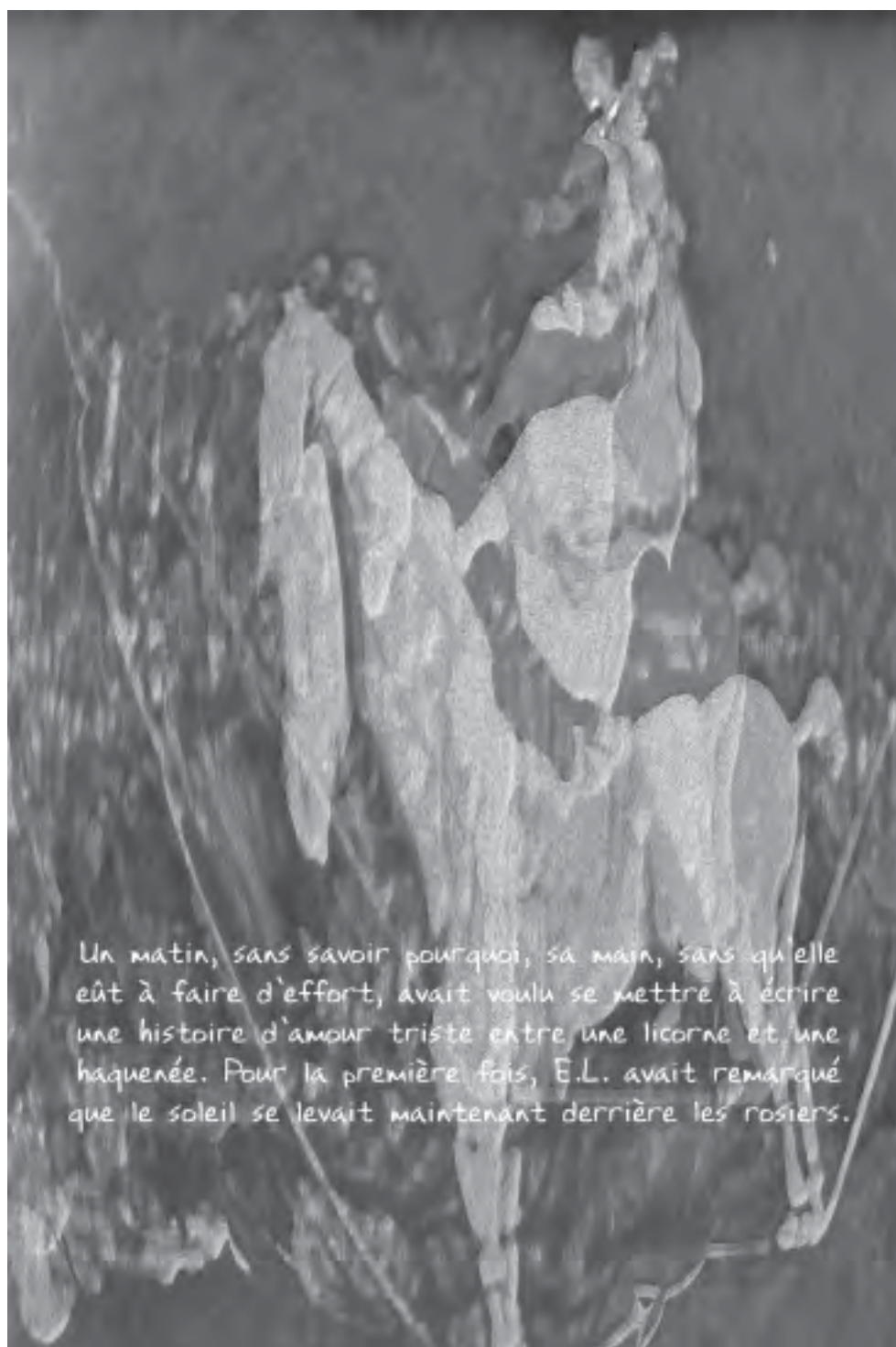
I.L. l'avait connue par hasard dans
un de ces bars glauques où deux verres
n'en coûtent qu'un. Plus tard, E.L. l'avait
raccompagné chez lui en disant souhaiter
le connaître mieux. I.L., maladroît devant
cette femme si entreprenante, lui avait dit,
en refermant plutôt brusquement, de repasser
un autre jour. Le lendemain matin,
I.L. l'avait retrouvée nue à sa porte.
Ne voulant pas revenir, elle n'était pas partie.



Au retour d'une de ces conférences très pointues où
il faisait bien d'être vu et lors de laquelle, dit-on,
certains avaient dormi :-) I.L., à son ordi, avait écrit
à une amie correspondante :- ("Tu sais, les réseaux
que nous forgeons nous forgent eux aussi. Pensons
seulement à ce qu'a fait de nous Internet !!!"
Soudainement choquée, l'amie avait éteint sa webcam.
lol

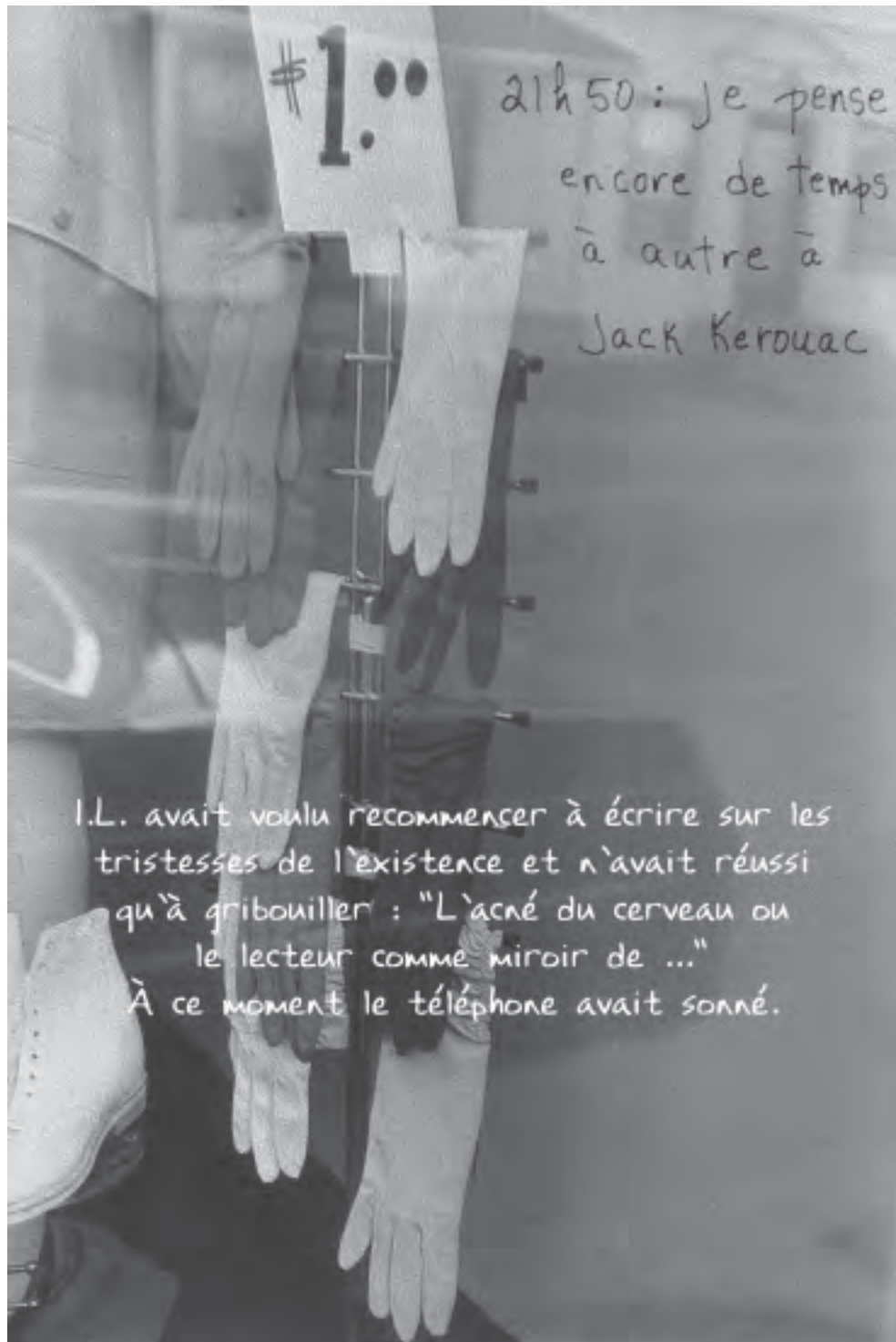
Depuis dix minutes, enfouie dans un fauteuil, sous la lampe un peu trop jaune, E.L. pensait à Rainer-Maria Rilke. I.L. s'activait à la cuisine en donnant à lécher au chat la cuillère encore pleine de crème fouettée.





Un matin, sans savoir pourquoi, sa main, sans qu'elle
eût à faire d'effort, avait voulu se mettre à écrire
une histoire d'amour triste entre une licorne et une
haquenée. Pour la première fois, E.L. avait remarqué
que le soleil se levait maintenant derrière les rosiers.





Enfant, I.L. adorait les livres d'images aux
pages jaunies trop sèches ou, au contraire,
malodorantes d'humidité et en voulait encore
à Joyce d'avoir osé un jour écrire :
Je peux me psychoanalyser quand je le veux.



« LA COPIA » DE L'ART DE POÉSIE À PROPOS DE *QUELQUE CHOSE NOIR* CHEZ JACQUES ROUBAUD

MANON PLANTE

*Tout poème que je copie, et apprends et répète,
devient un poème composé pour moi, par moi.
Tout poème que je compose est prêt à être copié.
La copie fait partie de la copia de l'art de poésie,
au sens où la Renaissance entendait ce mot,
synonyme presque d'abondance, de richesse, de trésor.*

(Roubaud, 2000: 22)

Michel Foucault décrivait l'archive, d'une part, comme un niveau particulier entre la langue – entendue comme «ce qui définit le système de constructions des phrases possibles» (1969: 171) – et le corpus – qui recueille passivement les paroles prononcées –, et, d'autre part, comme ce qui prend place entre la tradition et l'oubli. L'archive non officielle se tiendrait dans un espace mitoyen entre l'infinité combinatoire et la fixation, en dehors de toute formalisation ou de tout récit canonique. En cela, l'archive est toujours double: à la fois trace matérielle et absence du lieu et du temps qui l'ont rendue possible. Cette marge, ce hors contexte occupé par l'archive, entraîne avec elle un fantasme de révélation: peut-être que, là, dans les liasses de documents conservés au grenier, dans ces feuillets épars, dans la malle posée dans un coin, un secret sera dévoilé, une voix disparue se fera entendre, un détail ou un doute renversera tel événement, une vérité sera restituée. Ainsi l'archive, qui se présente comme le reste et le témoignage d'une époque, nourrit un imaginaire dans lequel la linéarité et la vérité des événements se voient réinventées. Or, si cela peut s'appliquer à la recherche historique telle que Foucault la pratiquait, si là le document peut laisser entendre cette voix particulière de l'archive, est-il possible de reprendre cette définition lorsqu'il s'agit de l'écriture d'un poème? Quel rapport l'écrivain peut-il entretenir avec le document retrouvé, du moment qu'il ne cherche pas à effectuer un travail de restitution ou de recontextualisation? Quel secret recèle alors le document? Et à quelle invention celui-ci est-il promis? Ce sont ces quelques pistes que nous aimerions explorer par une lecture du recueil *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud (1986).

Tout texte cité dans un livre n'a évidemment pas le statut d'archive. Dans *Quelque chose noir*, les références à des textes de la tradition – moderne ou plus ancienne –, ou à des auteurs contemporains « reconnus », se multiplient par le biais de reprises ou de pastiches (que l'on pense à la reprise de l'épithalame de Perec ou au pastiche d'Abraham de Vermeil, poète baroque français¹) ou simplement au moyen d'épigraphes ou d'allusions (que l'on pense à la dédicace à Jean-Claude Milner ou à l'allusion au poème de Dante dans « Pexa et hirsuta ») (QCN: 75 et 64). Tous ces textes, malgré l'amitié que leur porte le *lecteur de livres* qu'est Roubaud, appartiennent à un espace public, à une bibliothèque, à des corpus dans lesquels chaque lecteur peut aller puiser. Mais, à côté de ce cabinet de lecture personnel, sur la table de travail, dans « l'espace minime » de l'atelier d'écriture, s'étale l'archive de l'épouse, Alix Cléo Roubaud, décédée en 1983 ; ses photographies et son journal intime accompagneront l'écriture de *Quelque chose noir*. Ces documents ne sont pas uniquement signalés au détour d'un vers, ils sont le socle du travail de deuil qui structure le recueil en entier et qui se double d'une réflexion sur l'impossible représentation de celle qui est désormais disparue. Ni la photographie ni l'écriture ne seront convoquées dans *Quelque chose noir* dans le but de donner l'illusion d'une présence ou la fiction d'un sens : ces documents provoquent l'expérience radicale de la négativité. Sur ce point, il est important de rappeler qu'Alix Cléo Roubaud était elle-même photographe et qu'elle préparait une thèse de doctorat sur Wittgenstein et la théorie de l'image. Ces deux éléments biographiques, loin d'être anodins ou anecdotiques, s'entremêlent, comme nous le verrons, aux réflexions de Roubaud qui portent sur l'image et le langage.

L'archive apparaît donc comme un intertexte particulier par rapport aux textes appartenant à la tradition : elle est investie d'un affect fort, puisqu'elle se présente comme la dernière trace de l'amoureuse disparue. Ce caractère intime, tout comme la preuve de la disparition et la charge biographique qu'elle

entraîne dans le texte d'accueil l'isolent de l'ensemble des textes de la « tradition » et ce, même si deux ans avant la publication de son recueil, Roubaud avait édité et publié le *Journal (1979-1983)*² de sa jeune femme, le faisant ainsi accéder à un autre statut. Dans cet article, nous voulons montrer que si *Quelque chose noir*, fondé en partie sur la copie, le collage, la citation, l'évocation d'extraits ou de souvenirs consignés dans le journal d'Alix Cléo Roubaud, est un travail de deuil de l'ordre de l'intime, le recueil n'en demeure pas moins préoccupé par la réinvention de formes poétiques appartenant à la tradition, que l'on pense en particulier au genre du tombeau poétique, ou plus généralement à l'écriture lyrique. Par ce dialogue entre l'expérience privée et l'expérimentation d'un corpus, Roubaud « [fait] jouer, sans les confondre, une mémoire externe [et une] mémoire intérieure, où la poésie doit se retrouver, pour vivre » (1993 : 145). C'est cette liaison entre une mémoire amoureuse endeuillée et une mémoire de la langue, des formes et de la tradition qui retiendra ici notre attention.

LA MISE AU TOMBEAU

Le travail sur l'archive effectué par Roubaud dans *Quelque chose noir* convie une intimité – celle d'une vie partagée avec l'amoureuse – ainsi qu'une mémoire de la tradition, celle plus précisément du tombeau poétique. Comme le soulignait Dominique Moncond'huy dans la présentation du dossier thématique consacré à ce sujet³, le genre du tombeau poétique en France est apparu au XVI^e siècle et s'inspirait de divers textes de la tradition, que ce soient ceux de Dante ou de Pétrarque. Ce type de poèmes se définissait alors par l'hétérogénéité de ses formes, la cohabitation du vers et de la prose et par une volonté de peindre le défunt célèbre – le plus souvent un artiste, un compositeur ou un auteur. Il s'agissait alors de faire survivre par l'effigie, par *l'image*, la mémoire du disparu et de l'ériger en exemple parfait. Lorsque le tombeau poétique réapparaît de façon récurrente en France, après une quasi-absence durant les XVII^e et XVIII^e siècles, il se

détache quelque peu des procédés de la Renaissance. Selon Dominique Moncond'huy, le tombeau moderne pratiqué depuis Mallarmé est davantage tourné vers la *voix* : il délaisserait l'injonction de la *représentation* pour s'engager dans la *récitation*, à l'intérieur de laquelle les voix du mort et de l'auteur s'entremêlent afin de créer un « duo fantasmé où les deux voix ne seraient plus nettement dissociables » (1994 : 10).

Dans l'introduction à son dossier, Dominique Moncond'huy mentionne *Quelque chose noir* comme l'un des principaux tombeaux poétiques modernes, mais elle ne le rattache à ce genre que par sa « thématique » et par sa structure (neuf parties de neuf poèmes eux-mêmes séparés en neuf séquences ou vers) qui rappellent la sextine utilisée par Arnaut Daniel, Dante, Pétrarque et, plus près de nous, par Raymond Queneau qui en diversifia les usages. Si ces premiers repérages inscrivent le recueil dans une lignée, ils ne permettent pas de penser la complexité du jeu entre images et voix à l'intérieur du recueil, qui mêle les aspects iconique et vocal issus de la tradition poétique du tombeau. Malgré sa parenté avec les tombeaux élevés à la gloire d'écrivains majeurs⁴, où il s'agit de reconnaître une poétique et de s'en réclamer, celui entrepris dans *Quelque chose noir* revisite les principes du genre : l'impossibilité de décrire révélée par l'archive inverse la contrainte de représentation, et la copie du journal vient redéfinir le type de dialogue auquel invite la récitation.

À plus d'une reprise dans son œuvre, le poète définit la poésie dans son rapport à la vue et à l'ouïe : dans *Dire la poésie*, qui est suivi, fait notable, par « Tombeaux de Pétrarque », l'auteur ne fait pas de distinction entre le fait de lire la poésie et celui de la dire, considérant « que dire / est lire par la voix » (1981 : 22)⁵ ; dans *L'Invention du fils de Leoprepes*, il est question d'une poésie qui doit être composée pour un « œil-oreille » (1993 : 144). Roubaud invite alors à penser la poésie comme un vase communicant entre une mémoire externe, mémoire de la tradition ou d'un sens formel, et une mémoire interne qui s'approprie, investit et transforme la mémoire externe.

PORTRAITS EN RÉPÉTITION

Les portraits qui figurent dans le recueil *Quelque chose noir* ont une construction circulaire, marquée par la répétition : plusieurs descriptions de l'amoureuse disparue sont construites à partir des mots de son propre journal. Par ce procédé, Roubaud reste fidèle à la « vérité » de l'archive textuelle : « Je ne peux pas écrire de toi plus véridiquement que toi-même / Ce n'est pas que j'en sois incapable par nature, mais la vérité de toi, tu l'as écrite » (QCN : 121). Le journal intime de la défunte semble alors détenir une autorité qui délimite la prise de parole du poète. En effet, les souvenirs évoqués par Roubaud ont pour la plupart déjà été rapportés par la diariste. Il en est ainsi dans ces deux passages :

Te disais que j'avais aimé la vie de loin passionnément mais sans l'impression d'y être ni d'en faire partie. Malheureuse, je photographiais de tranquilles pelouses et du bonheur familial. Désormais, un pied dans cette vie paradisiaque enfin là je photographie la mort et sa nostalgie. (J : 14)

Elle avait aimé la vie passionnément de loin, sans l'impression d'y être ni d'en faire partie. malheureuse, elle photographiait des pelouses tranquilles et du bonheur familial. extase paradisiaque, elle photographiait la mort et sa nostalgie. (QCN : 15)

On a là deux versions d'un même récit, l'une transcrite par Alix Cléo Roubaud, l'autre par Jacques Roubaud : les deux souvenirs coïncident. Or, on doit remarquer les quelques manipulations effectuées par Roubaud : d'abord, le changement pronominal (le « je » devient un « elle »), la permutation de compléments et d'épithètes, la suppression de conjonctions ou d'adverbes (le « désormais » disparaît de la version roubaudienne), le changement de temps verbaux (disparition du présent), la substitution du mot « extase » au mot « vie » et la modulation de la ponctuation.

Bien que l'effet de répétition soit assez fort pour permettre d'identifier la parenté des deux extraits, la description donnée par Alix Cléo n'est pas reprise à l'identique. Elle répond donc à la « stratégie du renversement et de la copie bouleversée » proposée

dans *L'Invention du fils de Leoprepes* (1993 : 116), qui consiste à effectuer des modifications minimales dans la reprise d'un texte, afin de renverser ou d'ébranler les codes traditionnels. Les quelques détails transformés du texte d'origine font dévier le sens du passage : l'expression du deuil s'y inscrit par l'abolition du présent, et l'appropriation de la « vérité » de l'archive s'effectue certes par la redite, mais aussi par ces interventions qui viennent connoter différemment les mots d'Alix Cléo. La reprise ici n'est donc pas de l'ordre de la restitution : Roubaud s'attache à mettre en rapport, par le document d'archive, la mémoire de l'épouse décédée et la sienne propre. C'est cette mise en rapport qui permet de passer de la répétition circulaire, qui va du même au même sans transformation, à une répétition spiralee, qui repasse par les mêmes mots, tout en s'en écartant légèrement.

Si l'image de la morte est révélée, dans les séquences narratives, par la copie inventive du poète, les portraits de Roubaud, sous forme de poèmes en vers libres, sont autrement hétérogènes ; il faudrait plus justement parler d'hétéroportraits, puisque la série des « Portraits en méditation » campe l'image du poète, mais par les mots répétés d'Alix Cléo Roubaud. Il devient alors difficile de juger s'ils sont des portraits de la femme aimée ou des autoportraits. Délaissant la succession qu'implique la description par le biais de la prose, les « Portraits en méditation » IV et V sont construits selon un procédé d'accumulation, de juxtaposition et de condensation d'extraits du journal intime. Le 5 octobre 1980, Alix Cléo Roubaud consignait dans son journal le brouillon d'une lettre, jamais envoyée nous dit-on, et dont le destinataire nous est inconnu :

Que vas-tu faire de moi, ma grisaille, mon manque de consistance, mon désir de me taire le plus possible, par la photo par exemple. Ou pourquoi la photo ? parce qu'elle est fragmentée et que, comme dans les aphorismes, la fragmentation laisse voir les blancs entre les morceaux et c'est très très précisément là. Peut-être une esthétique de la ruine, préférant, mettons, Hölderlin, à, mettons, X.

(J : 67 ; nous soulignons)

Ce passage donne l'impulsion de départ aux trois premiers vers du poème de Roubaud :

*Laisserait voir : les blancs entre les morceaux.
Se tairait le plus possible, manquant de consistance, grisaille.
Se taire par la photo : aphorismes. (QCN : 70)*

Les six vers qui suivent se rapportent eux aussi à diverses entrées du journal :

*Se perdre dans le brouillard précédent.
Séduire dans une langue étrangère.
Surveiller ses entrées (entries).
Mettre le merveilleux dans sa poche.
Construire d'objets hétéroclites (une stratégie).
Mémoire infiniment tortueuse. (Ibid.)*

Ce portrait se lit donc comme une série de répétitions : la reprise se limite non pas à un seul passage, mais à une série de passages écrits entre le 5 octobre et le 23 décembre 1980, où chaque vers suit l'ordre chronologique du journal. L'évacuation des pronoms personnels, la réorganisation de la ponctuation ainsi que le morcellement des blocs de prose permettent de lire ce « portrait » autant comme un autoportrait que comme un art poétique. En empruntant les termes de l'amoureuse pour construire son esthétique du deuil, Roubaud entretient le dialogue avec la disparue en répondant à l'adresse « Que vas-tu faire de moi » et l'intègre à une réflexion sur la tradition des écrits de deuil. On voit ici l'analogie entre la dépouille d'Alix Cléo Roubaud et l'archive : que fera-t-on du corps de ses écrits lorsque la mort l'aura emportée ? C'est là que la mémoire de l'archive, mémoire privée, touche l'autre mémoire, c'est-à-dire la tradition des formes poétiques, pour la troubler, la défiger, la faire vivre. La seule survie possible réside non pas dans la mise en image ou la mise au tombeau, mais bien dans le développement d'une poétique singulière au sein d'une mémoire de la langue. Ainsi, la vitalité de la langue, assurée par la réactivation et la rénovation de formes anciennes reconnaissables dans leur inscription historique, ne limite pas l'idée de survie sise dans le tombeau poétique à une stricte

dimension représentative et à la seule expression du souvenir personnel.

L'utilisation du portrait dans *Quelque chose noir*, bien qu'il entretienne un rapport certain avec l'image photographique, vise non pas à tracer précisément les traits du modèle, mais à remettre en question le « rapport entre la mort et sa représentation, entre la photographie et l'objet photographié, entre l'écriture et l'objet écrit » (Conort, 1997 : 54). On voit également à quel point l'organisation des portraits, qu'ils soient portés par la prose ou le vers, est en partie liée avec l'écriture de l'autre, ce qui fait dire à Jacques Roubaud, à propos de son livre : « Images de toi, ces mots » (QCN : 34). Ce que l'écriture partage ici avec l'image photographique, c'est une certaine négativité : que peuvent bien signifier les mots et les images qui se rattachent à Alix Cléo Roubaud si leur référent n'existe plus ? Que peut dire l'écriture si « les mots sont devenus / Comme des stèles » (*ibid.* : 123) ? Ce que met en évidence le tombeau poétique qu'est *Quelque chose noir*, c'est l'inhumation de l'image de la défunte et l'exhumation tragique de son absence.

DE LA VOIX À LA BOUCHE, DE LA BOUCHE À LA SYLLABE

S'il est possible de dire que le document d'archive permet l'écriture d'une poésie composée pour un « œil-oreille », si cette dernière donne à voir et à entendre, c'est qu'elle procède d'abord et avant tout d'un exercice de lecture. Lorsqu'on lit, l'œil saisit, décode, survole les lettres, tandis que l'oreille reste attentive au rythme, à la syntaxe, et que la bouche murmure, même intérieurement, le phrasé singulier de la page. Comme le mentionne Roubaud, « [l]a poésie orale peut exister sans auditoire » (1981 : 13), il suffit d'imaginer les destinataires à la manière de ces bergers érythréens lisant à haute voix, « pour eux seuls », devant leur troupeau de bêtes. En d'autres termes, la diction commandée par la lecture demande non pas une « réponse » selon Roubaud, mais une « circonstance de la parole », un lieu à l'intérieur duquel un accent tonique peut être déplacé, un point oublié, un mot transformé. La récitation,

nécessairement répétitive, décrite dans *Dire la poésie* rejoint l'expérience de relecture du journal effectuée par le poète. Il en va d'une certaine vitalité de la parole et de la langue.

Quelque chose noir contracte l'action de lire et l'action d'écrire, avec les apories que cela entraîne. L'écriture pour Roubaud n'est pas un monologue, une sorte d'incarnation de la langue qui demeurerait à jamais privée. Au contraire, l'écriture est perçue comme un dialogue précisément adressé. La fracture entre écriture et lecture s'ancre dans la question de l'adresse : sur le plan de l'écriture, la perte du destinataire confine l'auteur au repli de ses mots, tandis que, sur le plan de la diction, le lecteur n'attend aucun récepteur particulier. La « voix de poésie » a un mode d'existence « presque solipsiste » (*ibid.* : 14), elle ne concerne que la langue et la tournure syntaxique.

Comment penser alors conjointement la reprise intertextuelle des mots de la disparue et la lecture, avec la voix, de ces mêmes mots ? Redire, répéter, copier les mots d'Alix, c'est en quelque sorte réciter un texte, c'est le mettre en mémoire, l'apprendre par cœur, mais c'est aussi le réinscrire, le doubler, et créer une « mémoire oblique ». L'écriture se transforme en lecture et la lecture se transforme en écriture : c'est là peut-être le principal effet de l'archive dans *Quelque chose noir*. Cet enchevêtrement des voix rappelle l'une des caractéristiques du tombeau poétique moderne, qui consiste à mêler, jusqu'à les confondre, les voix du mort et du poète. Le poète s'approprie alors, par la lecture, la voix de l'archive textuelle : elle est mise en bouche et constitue une expérience de la langue. Dans l'extrait suivant, Roubaud invite le lecteur à appréhender son texte comme une construction bifocale :

*Une sorte de logique pour laquelle tu aurais construit
un sens moi une syntaxe, un modèle, des calculs. (QCN : 49)*

L'amoureuse aurait consigné dans son journal le sens du recueil ; le poète y aurait donné un souffle, un mode d'enchaînements. Bien qu'elle rappelle quelques expériences de travaux communs – le couple

s'est livré à quelques traductions –, l'entreprise de Roubaud dans *Quelque chose noir* consisterait non pas à restituer la quintessence d'une expérience de «biipsisme», comme Véronique Montémont en formule l'hypothèse (2004: 248), mais bien à expérimenter ultimement une double écriture et une interpénétration des voix. Cette construction en deux temps, dans laquelle le sens et la syntaxe sont le fruit de deux écritures, modalise l'idée de confusion des voix telle qu'elle se donne à penser dans la forme moderne du tombeau poétique. Par les découpages, l'incorporation implicite du journal et la transformation syntaxique qu'il lui fait subir, le poète permet à sa propre suite poétique d'intégrer une lignée littéraire. C'est là non pas manière de piller l'œuvre ou d'usurper la voix de l'épouse disparue, mais plutôt manière de la confier à la tradition et de lui assurer ainsi une survie de papier. Roubaud livre donc le journal de sa femme à une série d'opérations (copie, assimilation, transfiguration) qui élargit la notion d'intertextualité. Dès lors, celle-ci doit être conçue non pas comme un accompagnement ou une impulsion d'écriture, mais bien comme un principe actif qui stimule la mémoire des formes, y inscrit une voix nouvelle tout en mettant en partage l'affect lié à l'hypotexte.

Logiquement, on pourrait s'attendre à ce que la syntaxe particulière de *Quelque chose noir* soit véritablement le fait original de l'auteur. Or, il n'en est rien: Roubaud emprunte au journal la majorité des dispositions physiques du poème, comme l'abondance de points insérés en milieu de vers ou la séparation des vers par des espaces blancs. Entre le poète et l'archive textuelle se développe donc un rapport très intime: l'auteur se livre à la fois à un travail de la citation et, avec la langue de l'autre, à un corps à corps à l'intérieur duquel se développe une sorte d'érotisme de la redite. Plus que la vue, la voix permet donc de passer au fantasme d'une présence:

Le toucher des mains, de la chair, la coexistence en un même lieu mental, en un même corps des corps, le dire dans la bouche, le goût, le souffle, l'entrelacement qui respire pénètre.

(QCN: 82; nous soulignons)

C'est la présence de la bouche qui érotise la diction: elle est le lieu de la langue, entendue de manière double, à la fois comme l'interaction entre une grammaire, une syntaxe et un lexique, et comme ce qui stimule le plaisir oral. Roubaud joue de l'ambiguïté entre les deux sens du mot «langue»: en plein milieu de l'évocation d'une scène sexuelle, la bouche est dite «fermée, s'ouvrant à la langue» (QCN: 48), ou encore, dans l'un des poèmes les plus fragmentaires, le poète demande: «Dire à qui maintenant s'ouvrir plus dans ta bouche» (QCN: 142). La bouche apparaît alors comme un lieu où se déploient et se méditent les possibilités de la langue d'Alix Cléo Roubaud. Ce mimétisme de la syntaxe, cette manière d'épouser le souffle de la défunte, déplace cependant, par son aspect répétitif, la plainte logée dans ce phrasé. «Dans le registre lyrique, élégiaque, l'horreur culminera métriquement (mort métrique), ou bien par la disjonction et la suspension» (QCN: 126): cet extrait montre bien la distance entre le texte original et sa copie et, par conséquent, l'écart qu'il faut penser au sein même de la répétition. L'art de la copie, dans ce cas précis, se fonde sur un déplacement de contexte permis par l'archive: devenant trace d'une présence, elle se livre entièrement à l'appropriation. Si le poète mime la syntaxe d'Alix Cléo Roubaud, c'est pour en radicaliser l'usage et y inscrire sa propre plainte. Réduit à la syntaxe, le chant du deuil roubaldien épouse le souffle de la défunte tout en s'inscrivant en marge de la grande tradition lyrique.

D'autres représentations de la langue entretiennent l'analogie entre celle-ci et le corps. Roubaud a ainsi recours à Dante. Il rappelle, comme c'était déjà le cas dans *Dire la poésie*, que Dante appelait «hirsutes» les vocables qui «arrêtent le cours du vers au long de son écoulement» et «peignés», ceux qui produisent l'effet contraire. Le poète retourne les descriptions rythmiques de Dante, pervertit la tradition, en une scène sexuelle:

Ce qu'il y avait d'hirsute dans ta nudité n'était pas ta chevelure basse très noire autour de l'humide où la langue passait en t'écoulant // Pas ta nudité mais ton nom. Au milieu de jouir de toi le dire. (QCN: 64)

Par extension, on comprend que ce qui fracture le vers, empêche sa coulée jouissive, lyrique, c'est la diction du nom, unité irréductible et minimale qui fait signe vers tous les autres souvenirs. Le nom a une fonction métonymique: il renferme à lui seul, dans la mort, l'expression de l'identité de la défunte. Après la mort d'Alix Cléo Roubaud, son nom devient « désignation rigide » (QCN: 62) qui se délite peu à peu dans la prononciation de ses syllabes. Cette réduction aux syllabes du nom, nous voulons l'entendre non pas comme une destruction de la langue, mais plutôt comme le moment où s'achève la fusion entre la voix d'Alix Cléo et de Jacques Roubaud et où commence une véritable réévaluation du lyrisme.

Bien que la tentation soit forte de voir le texte de Roubaud se coucher dans le même corpus, dans le tombeau même de l'épouse, si effectivement les voix de l'un et de l'autre se sont confondues par un effet de ventriloquie, la répétition se termine au seuil du nom, qui est le seul élément langagier à ne pouvoir être assimilé, approprié. Roubaud semble avoir mis en scène le spectre possible de la répétition: par le portrait d'abord qui répétait les mots d'Alix Cléo, par la voix qui prononçait et jouissait de la matérialité de ces mêmes mots et, finalement, par l'écueil du nom, de la signature, qui ne peut être contrefaite. Si, comme dans le genre du tombeau poétique moderne, la voix du poète a accompagné celle de l'amoureuse morte, si elle a tenté un ultime dialogue d'outre-tombe, si elle a cherché à épouser son lexique, son rythme, ses petites histoires, elle a cependant préservé la « voix du poème », cette voix non « paraphrasable » qui ne peut dire autrement et qui témoigne d'une singularité absolue.

La redite qui structure l'expression du deuil chez Roubaud est indissociable de ce qui l'accompagne, de ce qui est extérieur au texte, c'est-à-dire l'archive. Celle-ci, qu'elle soit photographie ou écriture, agit dans *Quelque chose noir* comme ce qui révèle le caractère irrévocable de la perte: répéter, c'est reconnaître la disparition, ce n'est pas redonner vie à une présence, bien que ce fantasme effleure parfois le

vers. Or, comme nous l'avons montré, la *copia* devient un art chez Roubaud: en étant infidèle à l'archive par divers déplacements sémantiques et grammaticaux, mais utilisant, pour ce faire, la syntaxe de l'amoureuse comme contrainte, le poète livre l'archive à l'invention et à la mémoire de la lecture. Bien que la répétition nous redise sans cesse ce quelque chose noir, l'impensable de la mort et un certain échec de la parole, elle signale cependant, et c'est là sa chance, la richesse, l'abondance de cette copie, qui n'est autre qu'une torsade de mémoires.

NOTES

1. Voir, respectivement, les poèmes « Un jour de juin » et « Énigme » (J. Roubaud, 1986: 47 et 96). Toutes les citations extraites de cette édition de *Quelque chose noir* seront désormais signalées dans le corps du texte par le sigle QCN, suivi du numéro de la page.
2. Les références à ce *Journal* seront indiquées à même le texte par la lettre « J », suivie du numéro de la page.
3. On trouve également dans ce dossier un « Tombeau de Diogène d'Énoanda », par Jacques Roubaud. En consultant la bibliographie de Jacques Roubaud, on constatera que le tombeau poétique, l'élégie et diverses formes dites lyriques ont fait l'objet d'une réflexion soutenue de la part du poète, et ce, bien avant la mort d'Alix Cléo Roubaud.
4. Mallarmé, par exemple, éleva un « tombeau » à Charles Baudelaire; Michel Deguy, quant à lui, le dédia à Joachim du Bellay.
5. L'idée qui invite à penser le rapport de la poésie à la vue et à l'ouïe était donc présente avant la publication de *Quelque chose noir* en 1986.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CONORT, B. [1997]: « Tramer le deuil (table de lecture de *Quelque chose noir*) », *La Licorne*, n° 40 (« Roubaud »), 47-58.
- FOUCAULT, M. [1969]: *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- MONCOND'HUY, D. [1994]: « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique? », *La Licorne*, n° 29 (« Le tombeau poétique en France »), 3-16.
- MONTÉMONT, V. [2004]: *Jacques Roubaud. L'amour du nombre*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- ROUBAUD, A. C. [1984]: *Journal (1979-1983)*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- ROUBAUD, J. [1981]: *Dire la poésie*, suivi de *Dors*, Paris, Gallimard;
- [1986]: *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie »;
- [1993]: *L'Invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Éd. Circé;
- [1994]: « Tombeau de Diogène d'Énoanda », *La Licorne*, n° 29 (« Le tombeau poétique en France »), 373-378;
- [2000]: *Poésie (récit)*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».

LE CAHIER DES CHARGES DE LA VIE MODE D'EMPLOI: PRAGMATIQUE D'UNE ARCHIVE PUZZLE

BERNARD MAGNÉ

Évoquer Georges Perec dans un numéro consacré à la poétique de l'archive relève à la fois de l'évidence et du paradoxe, ou plus précisément d'une évidence paradoxale.

Du côté de l'évidence, plusieurs constats, notamment celui d'une véritable fascination de l'écrivain pour l'archive: sans parler de son très officiel statut de documentaliste au CNRS (de 1961 à 1978), qui l'amène à une pratique très concrète et au renouvellement des instruments d'archivage de cette institution¹, il faut retenir le soin maniaque avec lequel Perec conserve la correspondance qu'il reçoit², quel qu'en soit d'ailleurs l'objet (du simple billet privé aux quittances et factures diverses en passant par les lettres de ses amis, ses éditeurs, ses lecteurs). En témoignerait aussi sa réflexion théorique, par exemple celle qu'il a menée dans l'article «Penser/Classer»³, même si, curieusement, le verbe «archiver» est absent de la liste des verbes proposés: «cataloguer, classer, classifier, découper, énumérer, grouper, hiérarchiser, lister, numéroter, ordonnancer, ordonner, ranger, regrouper, répartir» (1985: 154). Enfin, sur le plan de la création littéraire, Perec rattache explicitement un projet comme son *Herbier des villes* à une volonté «de mettre de l'ordre dans [ses] archives». «Je me suis aperçu que je gardais des prospectus, des notes de gaz, enfin tout un ensemble de choses. J'ai commencé à les classer, ou plutôt à les disposer un peu les uns par rapport aux autres et à constituer ainsi un herbier de ville»⁴.

On le voit clairement par ces propos, dans l'écriture de Georges Perec, l'archive, à l'instar de la liste, avec laquelle elle entretient d'indiscutables relations, possède une authentique potentialité poétique et, pour peu qu'on la soumette à un principe de mise ensemble et de mise en ordre, une véritable capacité à engendrer un objet esthétique⁵. Par là, elle échappe à sa seule et peut-être trop évidente fonction mémorielle: si elle permet sans aucun doute un accès privilégié à ces traces du passé dont la conservation constitue pour Perec l'objet principal de l'écriture⁶, l'archive peut aussi devenir à son tour la matière d'où surgira une écriture à venir.

C'est dans ce renversement que réside le paradoxe: à l'inverse de ce que l'on pourrait penser, le rôle de l'archive perecquienne dans la *production* du texte ne saurait lui conférer aucun privilège en matière de *réception*. En passant du domaine de l'écriture à celui de la lecture, l'archive change de statut. Le Perec écrivain

archiviste euphorique et fasciné cède alors le pas à un Perec généticien sceptique et circonspect: «Démonter un livre n'apporte rien. J'ai expliqué une fois, dans une conférence, la façon dont j'avais fait un de mes livres; je l'ai regretté, je ne le ferai plus»⁷. L'archiviste a même envisagé de jouer les iconoclastes:

J'ai même failli détruire les brouillons de La Vie mode d'emploi, mais mon éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, m'en a dissuadé; il veut que je les donne plus tard à la Bibliothèque nationale. (2003, vol. I: 247)

De manière à peine plus implicite, on retrouverait cette méfiance dans le très ironique avertissement de *La Vie mode d'emploi*:

L'amitié, l'histoire et la littérature m'ont fourni quelques-uns des personnages de ce livre. Toute autre ressemblance avec des individus vivants ou ayant réellement ou fictivement existé ne saurait être que coïncidence. (n.p.)

Une telle globalisation dévastatrice des sources dénie d'emblée toute pertinence aux recherches des généticiens les plus optimistes. Et l'on comprend pourquoi, dans une assez jolie métaphore, le seul archéologue du roman met brutalement fin à ses jours sans avoir trouvé ce qu'il cherchait⁸.

Néanmoins, le paradoxe est moins fort qu'il n'y paraît. Malgré son caractère abrupt, la récusation de la valeur heuristique de l'archive, si elle n'est pas rare dans l'épître auctorial perecquien, où elle prend souvent la forme d'un débat plus général sur le statut de la contrainte et l'intérêt de sa révélation pour la lecture de l'œuvre⁹, doit être confrontée à la pratique de l'écrivain: non seulement Perec n'a pas détruit les brouillons de *La Vie mode d'emploi*, mais il a publié dans un article de la revue *L'Arc* (1979) une partie de la «boîte à outils» que son lecteur pouvait utiliser pour «démonter» son livre¹⁰. C'est en ayant à l'esprit les limites de ce paradoxe que je voudrais proposer ici une approche que j'espère un peu neuve d'une partie des archives de *La Vie mode d'emploi*.

Si, d'emblée, par son sous-titre au pluriel insolite – «Romans» –, *La Vie mode d'emploi* se présente comme un roman pluriel, un roman puzzle, ses avant-

textes offrent eux aussi l'image d'un extrême morcellement. Outre l'état dactylographié qui a servi à l'établissement des premières épreuves imprimées, il existe un état final manuscrit sous la forme de deux volumes grand format reliés de toile¹¹ noire. Ont précédé cet état final environ un millier de feuillets de brouillons présentant pour chaque chapitre plusieurs campagnes d'écriture. Enfin, avant la phase rédactionnelle, l'écrivain a établi un ensemble de documents préparatoires dont une grande partie a été publiée en fac-similé sous le titre *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*¹². Parmi ces documents préparatoires, on convient d'appeler plus spécifiquement «Cahier des charges» quatre-vingt-dix-neuf feuillets sur lesquels Perec a rassemblé, à raison d'un feuillet par chapitre, les contraintes régissant chaque chapitre de son roman. C'est à l'examen de ces feuillets que je m'intéresserai ici.

Je ne reviendrai pas sur la description et la présentation que j'en ai proposées pour l'édition en fac-similé (CDC: 13-29), me contentant le cas échéant d'y renvoyer. Mon but est non pas d'analyser les contenus de ces feuillets dans l'optique d'une approche génétique mais de les considérer comme des objets discursifs autonomes mettant en jeu de multiples instances énonciatives ou, si l'on préfère la désormais classique métaphore pâtissière, un véritable feuilletage énonciatif où se combinent et se superposent une pluralité d'actants, dont les différentes fonctions n'ont pas jusqu'alors, me semble-t-il, retenu toute l'attention méritée.

Même si l'on décide de laisser de côté l'aspect iconique des folios du *Cahier des charges*¹³ et de se limiter à leurs énoncés, il paraît indispensable, pour aborder l'étude de leur énonciation, de distinguer deux grandes instances fondamentales: d'une part celle du *scribe*, de l'autre celle du *scripteur*. Chacune de ces deux instances se subdivise à son tour en plusieurs niveaux, qui correspondent à différentes fonctions d'importance inégale, justifiant chacune des analyses spécifiques. Pour le *scribe*, j'en proposerai quatre principales: le transcripteur, le coordonnateur, le comparateur et l'adaptateur. Pour le *scripteur*, j'en

envisagerai huit: le contrôleur, l'actualisateur, le décideur, le gloseur, le scénariste, le rédacteur, l'ancreur (néologisme sur lequel je m'expliquerai le moment venu) et enfin ce que j'appellerai, faute de mieux, l'individu.

1. LE SCRIBE

1.1 Le transcripteur

Le scribe est essentiellement un *transcripteur*. À partir du tableau général des contraintes, c'est-à-dire des « quatre cent vingt éléments distribués par groupes de dix » (Perc, 2003, vol. I: 243)¹⁴, il prend en charge la mise en place de ces contraintes dans le folio d'un chapitre particulier en utilisant les bicarrés latins préalablement établis¹⁵. Il s'agit d'un travail mécanique, qui consiste à

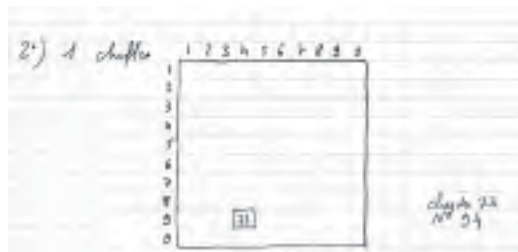
- repérer sur le diagramme de la polygraphie du cavalier la position de la case correspondant au chapitre à traiter¹⁶;
- repérer, dans le bicarré latin attribué à la catégorie du couple de contraintes à traiter, les deux chiffres figurant dans la case préalablement repérée;
- repérer dans le tableau général les deux éléments correspondant à ces deux chiffres;
- reporter sur le folio du chapitre à traiter ces deux éléments;
- répéter les opérations b), c) et d) jusqu'à l'obtention de la succession des quarante-deux éléments spécifiques du chapitre à traiter;
- répéter les opérations a) à e) pour l'ensemble des quatre-vingt-dix-neuf chapitres du roman.

Comme tout travail mécanique, cette transcription a demandé à Perc une certaine mise au point, une manière de rodage: en témoignent les nombreuses ratures sur les folios des chapitres 1 et 2, pour rectifier des erreurs portant soit sur la nature soit sur l'ordre des éléments retenus.

1.2 Le coordonnateur

Outre la mise en place de la liste principale des quarante-deux éléments, le scribe doit aussi assurer la gestion d'une contrainte supplémentaire: la présence

dans le chapitre traité d'un nombre obtenu à partir des chiffres correspondant aux coordonnées du chapitre sur le plan de l'immeuble matérialisé par un carré de 10 x 10:



(Voir la reproduction complète de cette page manuscrite dans CDC)

Comme on le voit clairement sur le schéma ci-dessus, les coordonnées *percequiennes* sont doublement différentes des classiques coordonnées cartésiennes: l'ordonnée est indiquée en premier et selon une orientation verticale disposée de haut en bas. Ainsi pour le chapitre 73, retenu par Perc dans cet exemple, les coordonnées *percequiennes* donnent bien le nombre 94, puisque le chapitre en question correspond à la case située sur la 9^e ligne en partant du haut (ordonnée) et sur la 4^e rangée en partant de la gauche (abscisse). Concrètement, le scribe, qu'on pourrait appeler pour cette opération le *coordonnateur*, c'est-à-dire celui qui calcule les *coordonnées* du chapitre, les reporte ensuite en haut à gauche du folio, comme pour souligner que c'est dans cette portion spécifique de l'espace de la page qu'elles prennent leur origine, à l'instar de la disposition de tout écrit sur une page standard écrite en français, qui commence effectivement elle aussi en haut à gauche: pour celui qui se définissait avant tout comme « homme de lettres », les coordonnées *percequiennes* sont beaucoup plus littéraires que mathématiques¹⁷.

1.3 Le comparateur

À quatre reprises, le scribe assure une nouvelle fonction: celle de *comparateur*. À la liste des contraintes d'un chapitre, il adjoint, temporairement, celles des chapitres correspondant aux diverses pièces d'un même appartement:

- sur le folio du chapitre 2 (Beaumont, 1), il fait figurer la liste des contraintes du chapitre 31 (Beaumont, 3) et celle des contraintes du chapitre 40 (Beaumont, 4);
- sur le folio du chapitre 3 (Troisième droite, 1), il fait figurer la liste des contraintes du chapitre 29 (Troisième droite, 2) et celle des contraintes du chapitre 93 (Troisième droite, 3);
- sur le folio du chapitre 4 (Marquiseaux, 1), il fait figurer la liste des contraintes du chapitre 30 (Marquiseaux, 2) et celle des contraintes du chapitre 41 (Marquiseaux, 3);
- enfin, sur le folio du chapitre 5 (Foulerot, 1), il fait figurer la liste des contraintes du chapitre 43 (Foulerot, 2) et celle des contraintes du chapitre 50 (Foulerot, 3).

Par la suite, le scribe renonce à ces juxtapositions comparatives, sans doute en raison de leur lourdeur et peut-être aussi parce que la cohérence référentielle ainsi rendue visible ne constitue pas un critère déterminant dans la stratégie narrative perecquienne.

1.4 L'adaptateur

Enfin, il peut arriver que le scribe ne se borne pas à transcrire des données préalablement établies, mais leur apporte des modifications. Ce scribe *adaptateur* a laissé ainsi quelques traces de ses interventions, à plusieurs reprises. Dans la liste des dix tableaux générateurs, *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt, initialement prévue comme l'attestent les manuscrits, a été finalement remplacée par *La Tempête* de Giorgione; un Degas (vraisemblablement *Un bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*) a cédé la place à *La Charrette de foin* de Bosch; et un Chardin à un Baugin (*Nature morte à l'échiquier*). Dans la liste des vingt auteurs cités, pas de substitution de ce type, mais une inversion: Harry Mathews et Michel Butor ont échangé leur place respective. Sur ces modifications, dont certaines sont tardives, puisqu'elles sont intervenues après la mise au point des folios, j'avoue ne pas avoir d'explication.

2. LE SCRIPTEUR

Le scripteur a pour tâche principale de transformer en séquences textuelles la succession des contraintes dont le scribe a établi la liste. Comme je l'ai déjà noté, cette tâche principale suppose plusieurs fonctions que j'ai énumérées au début de cet article et dont je propose ici une analyse plus détaillée.

2.1 Le contrôleur

Le scripteur est d'abord un *contrôleur*. Il vérifie la bonne application des contraintes répertoriées à l'aide d'un marquage matériel qui peut prendre des formes graphiques diverses, mais toujours chromatiquement repérables. Deux techniques dominent: le pointage grâce au point, au tiret, à la flèche (le plus souvent à l'encre rouge et situé à gauche de la contrainte à vérifier), ou à l'encadré (également à l'encre rouge), et, à partir du chapitre 27, le recours au surligneur (jaune, orange ou bistre), et parfois avec superposition de deux couleurs successives (par exemple pour le chapitre 50). Il arrive que le scripteur cède à ce que j'appellerai la «tentation syntagmatique»: la succession de plusieurs contraintes contiguës se transforme alors en fragment de séquence descriptive; ainsi, sur le folio du chapitre 42, les quatre contraintes: «à rayures», «cashmere», «violet», «écharpe» engendrent la lexie «une écharpe de cashmere violet finement rayé»¹⁸. La disposition même de la liste et de la lexie sur le folio illustre remarquablement ce passage du paradigme au syntagme, de la verticalité de la liste à l'horizontalité du texte qui se présente ainsi:

à rayures	
cashmere	
violet	
une écharpe de cashmere violet finement rayé	

Une fois le contrôle effectué, le scripteur inscrit, mais pour certains chapitres seulement, le nombre des contraintes dont il a pu vérifier l'application: par exemple 42/42, lorsque toutes les contraintes ont été respectées, le nombre de ces contraintes respectées pouvant d'ailleurs progresser au fur et à mesure de la

rédaction du chapitre, par exemple 28, puis 35, puis 36 et finalement 37 pour le chapitre 37¹⁹.

2.2 L'actualisateur

Une des fonctions les plus importantes du scripteur est celle d'*actualisateur*, qui assure la mise en texte de la contrainte. Ou si l'on préfère : comment passer de la simple mention d'une contrainte dans la liste du folio à son emploi dans la production du texte²⁰ ? Se manifeste dans cette actualisation toute une série de stratégies échelonnées allant du degré zéro aux ruses les plus élaborées.

2.2.1 J'appellerai *degré zéro* de l'actualisation la reprise sans transformation du simple énoncé de la contrainte. Ainsi, pour le chapitre 3, dans la catégorie « ressort ? », le folio indique « résoudre une énigme » et la présence de cette contrainte est signalée dans le texte du roman par l'énoncé suivant : « Le premier [homme...] doit résoudre une énigme » (1997 : 31 ; je souligne)²¹, comme si le narrateur se bornait à citer exactement l'élément correspondant du tableau général des contraintes.

2.2.2 Plus élaborée, l'*actualisation naïve* consiste à proposer une spécification de la contrainte, généralement sous la forme d'un hyponyme. Pour le premier chapitre, la catégorie « musiques » indique sur le folio : « musique classique ». En face de cette précision, de la même encre rouge que celle avec laquelle il a rayé ces deux mots pour signaler que la contrainte a été respectée, Perec rajoute « Rameau » : si l'actualisateur est limité dans son choix par la nature de la contrainte qui résulte d'un processus formel (en l'occurrence un modèle de bicarré latin), en revanche, pour l'actualisation finale, le scripteur choisit librement à l'intérieur de l'ensemble prédéterminé : « musique classique » est imposé, mais pas « Rameau »²². Bien entendu, si je parle ici d'*actualisation naïve*, c'est parce que la relation entre « musique classique » et « Rameau » relève d'un mécanisme d'appartenance élémentaire. Mais cette « naïveté » peut comporter divers degrés : elle est par exemple moins évidente au chapitre 3, où le scripteur actualise la contrainte « nouveaux-nés » par

l'indication « usine de layettes ». Et sans aucun doute encore moins au chapitre 63, où la contrainte « porno »²³ est actualisée par la mention marginale « Kahane », nom du premier traducteur du roman de Nabokov, *Lolita*.

2.2.3 J'appellerai *actualisation surdéterminée* celle qui est obtenue par la combinaison de plusieurs contraintes. Le chapitre 3 en fournit un bon exemple : la contrainte « rengaine et tube » est actualisée par « les chaussettes noires », mention inscrite à l'encre rouge sur le folio. Or le choix de ce groupe de rock français qui se produisait au début des années 1960, notamment au Golf Drouot, relève non seulement d'un souvenir fantasmatique et nostalgique²⁴ mais, beaucoup plus concrètement, de la combinaison des deux contraintes couleurs et accessoires, respectivement actualisées dans ce chapitre par « noire » et « bas, chaussettes », dont la proximité dans la liste du folio déclenche la mise en syntagme, selon le processus déjà évoqué précédemment²⁵. Restons dans le domaine musical avec le chapitre 41 : y est mentionné un oratorio intitulé *Proud Angels*, titre dont l'actualisateur indique clairement l'origine en traçant deux flèches qui relient respectivement le premier mot à la contrainte « Orgueil » et le second à « Carpaccio », dont *Le Songe de sainte Ursule* fournit dix allusions à Perec. Et c'est bien dans ce tableau, où un *ange* apparaît en rêve à la sainte pendant son sommeil, que l'actualisateur trouve le second élément du titre de l'oratorio. Parfois aussi le respect d'une contrainte permet à l'actualisateur d'en respecter plusieurs autres : ainsi, au chapitre 34, une accolade réunit les deux indications « Renaissance » et « Italie » qui se trouvent complétées et précisées par la mention « Carpaccio », pour indiquer que l'élément programmé emprunté à ce peintre²⁶ règle du même coup la question des deux contraintes « époque » et « lieu ». Parfois encore l'actualisateur a recours à un mécanisme réversible, comme au chapitre 96 où la contrainte « chien » (pour la catégorie « animaux ») et la contrainte « briquet » (pour la catégorie « bijoux ») se trouvent résolues d'un seul coup grâce à l'homonymie qui, en français, fait d'un « briquet » à la fois « un chien

courant de petite taille» et «un petit appareil qui sert à faire du feu»²⁷. Procédé très voisin dans le même chapitre entre la contrainte «tomettes» (pour la catégorie «sol») et la contrainte «octogone» (pour la catégorie «surface»), mais cette fois par le biais d'une similitude géométrique²⁸.

2.2.4 Plus généralement, et pour reprendre une formule perecquienne, on peut considérer les différents procédés d'actualisation comme autant de *ruses*²⁹ dont le principe fondamental reposerait sur la diffraction, qui consiste, comme dans les définitions de mots croisés ou les transformations du PALF (production automatique de littérature française), à choisir la définition d'un terme «dans le champ sémantique le plus éloigné possible du sens initial» (Perec et Bénabou, 1989: 29). Cet *actualisateur rusé* recourt avec virtuosité à tout un arsenal de tropes et de figures.

- **Antonomase**: c'est l'une des figures les plus fréquentes, car un très grand nombre d'anthroponymes du roman trouvent leur origine dans le respect d'une contrainte dont les rapports avec l'onomastique sont tout sauf évidents; un rapide sondage montre que 24 des 42 contraintes sont, au moins une fois, actualisées sous la forme d'un nom-personnage. Je cite, par exemple, au chapitre 10, «pierres semi-précieuses» qui génère «princesse Béryl»; au chapitre 80, «brun» et «bretelles» qui se combinent pour produire le nom du géographe «Lebrun-Brettil», Perec précisant même entre parenthèses que c'est dans *Le Robert* qu'il a trouvé la seconde partie de ce nom composé; et je m'en voudrais de ne pas rappeler ici l'exemple que Perec a lui-même commenté:

L'exemple que je donne tout le temps, c'est une des histoires que je préfère dans La Vie mode d'emploi: l'histoire du champion cycliste, Lino Margay. Son prénom, Lino, vient de ce qu'il devait y avoir du linoléum sur le sol, et son nom, Margay, vient de ce que, dans la série des animaux, j'avais «autres animaux». Les animaux, il y avait les chats, les chiens, les araignées, etc., et puis il y avait «autres». Alors «autres», ça pouvait être un lion, un léopard... Là, j'avais reçu, ce jour-là, un petit prospectus par la poste – pour une encyclopédie... – et c'était la description du

*margay qui est une espèce de petit puma, alors ça m'avait donné... Parce qu'il y avait aussi le fait que, quand j'écrivais, tous les événements quotidiens étaient répercutés dans le livre d'une manière ou d'une autre. (2003, vol. II: 187-188)*³⁰

- **Syllepse**: au chapitre 36, «souris» (pour la catégorie «animaux») désigne non pas le rongeur attendu mais «le muscle charnu situé à l'extrémité du gigot près de la jointure», tandis que «solitaire» (pour la catégorie «jeux et jouet») renvoie non pas au «jeu se jouant seul, composé d'une tablette percée de trous disposés dans un ordre déterminé et dans lesquels se logent des fiches que le joueur déplace selon certaines combinaisons», mais au sanglier mâle qui vit à l'écart de la compagnie³¹. De la même manière, c'est la contrainte «musique ancienne» qui explique qu'au chapitre 61 trône sur la table de la salle à manger du couple Berger une assiette avec un «cervelas», par référence à un «ancien instrument à vent et à anche, court et pansu, en usage à la Renaissance» qui portait ce nom.
- **Paronomase**: au chapitre 54, l'actualisateur manipule le matériel signifiant de la contrainte: le vocable «faucille», issu du couple «faucille et marteau», y abandonne toute valeur politique pour se métamorphoser en «faux cils».
- **Paronomase translinguistique**: au chapitre 72, le mot «tomettes», correspondant à la catégorie «sol», est actualisé par le mot anglais «Tommies»³².
- **Palindrome**: de manière un peu plus complexe, au chapitre 89, le nom propre «Baucis» devient, au prix d'un palindrome syllabique aussi laborieux qu'approximatif, le nom du yacht de Roseline Trévins «le C'est si beau» (VME: 528)³³.
- **Allusion historique**: au chapitre 84, la contrainte surlignée «se servir d'un plan» est complétée par ce simple nom propre «Marchal», par référence au *Plan Marshall*, aide temporaire (1949-1952) accordée par les États-Unis d'Amérique à seize nations d'Europe³⁴.
- **Allusion publicitaire**: au chapitre 52, si le nom «(Astrat)» a été ajouté à la contrainte «Préjugés», créant ainsi le personnage d'Henri Astrat, c'est par

allusion à un slogan fameux pour la margarine Astra³⁵.

- Traduction du français vers l'anglais: au chapitre 41, la contrainte surlignée «Entrer» est prolongée par une flèche indiquant «Come In»³⁶; dans le même chapitre, la contrainte, elle aussi surlignée, «guêpe» est flanquée, dans la marge gauche du folio, de ces deux mots: «The Wasps»³⁷.
- Traduction du français vers l'allemand: au chapitre 27, la contrainte «Brouillard», issue du couple «Nuit et Brouillard», est suivie du mot allemand «Nebel»³⁸.
- Traduction du français vers l'espagnol: au chapitre 38, le mot «araignée», de la série «animaux», donne son nom à la concierge de l'immeuble, «Mme Araña [qui] ressemblait vraiment à son nom, une petite femme sèche, noire et crochue» (VME: 214).
- Traduction du français vers l'italien: au chapitre 86, la contrainte «charcuteries» (de la série «nourritures») produit le mot italien «pizzicagnolo», qui veut dire «marchand de charcuterie» et fournit son patronyme à la famille des «Pizzicagnoli» (VME: 494)³⁹.
- Homonymie: au chapitre 12, le nom de «Philémon», issu du couple «Philémon et Baucis», est assorti de cette précision: «album de Fred»; il renvoie donc non pas au personnage mythologique, mais au héros éponyme des albums de cet auteur de bandes dessinées⁴⁰.
- Homonymie translinguistique: au chapitre 16, le nom de l'acteur américain «Laurel», issu du couple «Laurel et Hardy», est traduit par le mot «Laurier»⁴¹.

2.2.5 Il arrive que l'actualisateur hésite entre les ruses à mettre en œuvre; le chapitre 47 offre un bon exemple de cet *actualisateur perplexe*: les deux contraintes «recette de cuisine» (de la catégorie «3^e secteur») et «créer» (de la catégorie «ressort?») sont réunies dans une note marginale du folio: «le Dr D[inteville] a une pass[ion] secrète il aimerait créer ~~une~~ un plat et lui donner son nom: le à la Dinteville ou le ~~tourri~~ filet de bœuf Dinteville». En réalité, l'interrogation porte moins sur le nom de la recette

(«à la Dinteville» ou simplement «Dinteville») que sur l'ingrédient de base; la contrainte «araignée» (de la catégorie «animaux») offre une solution du côté du vocabulaire technique de la boucherie, puisqu'on peut lire en face de ce vocable la double précision: «steak» et «queue de filet par[fois] app[elée] "araignée"». Mais apparemment l'actualisateur s'est ravisé, puisqu'il a rajouté (d'une encre différente): «crabe araignée (de mer)», solution qui sera finalement choisie pour le roman où ne subsiste plus qu'une hésitation sur le nom de la recette⁴². On peut raisonnablement imaginer que cette modification vise à éviter la répétition d'une «ruse bouchère» déjà retenue un peu auparavant lorsque, dans le chapitre 36, le mot «souris» avait été utilisé pour désigner l'extrémité du gigot près de la jointure⁴³.

2.2.6 Enfin je signale deux cas particuliers d'actualisation que je qualifierai volontiers de *rousselliens*, tant ils ressemblent, par leur structure syntaxique et leur résultat sémantique inattendu, au *procédé amplifié* décrit par Raymond Roussel:

Je choisisais un mot puis le reliais à un autre par la préposition à; et ces deux mots, pris dans un sens autre que le sens primitif, me fournissaient une création nouvelle. (1963: 13-14)

Me semblent fonctionner de manière voisine sinon similaire d'une part, au chapitre 83, l'actualisation qui permet de transformer la contrainte «papier à motifs» (dans la catégorie revêtement mural) en «lettre de cachet», en choisissant, comme le dit Roussel «un sens autre que le sens primitif», en l'occurrence non un papier peint décoré de dessins régulièrement répétés mais un papier officiel précisant la cause d'une arrestation et d'autre part, au chapitre 89, la transformation calembour du revêtement de sol «parquet à l'anglaise» en profession judiciaire «juge en Anglet[erre]», grâce à la syllepse par métonymie sur «parquet».

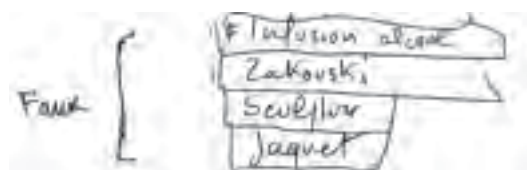
2.3 Le décideur

Le décideur intervient dans deux espaces de liberté ménagés par la combinatoire programmée: d'une part ce que je propose d'appeler le clinamen semi-

programmé, d'autre part les trois contraintes non soumises à la distribution réglée par les processus formels et consistant à insérer dans chaque chapitre une allusion à un événement survenu pendant la rédaction du chapitre, une allusion à un document spécial ou à un objet particulier et une allusion à un autre livre perecquien.

2.3.1 Le clinamen semi-programmé utilise deux contraintes «manque» et «faux» qui sont des méta-contraintes puisqu'elles modifient le fonctionnement des autres contraintes selon un système que j'ai décrit ailleurs en détail (CDC: 19-20) et dont on retiendra simplement ici qu'il laisse au scripteur une certaine latitude dans le choix de la contrainte modifiée par le «manque» ou le «faux»: les quarante-deux contraintes ayant été regroupées en dix groupes de quatre⁴⁴, le programme désigne les deux groupes concernés respectivement par le «manque» et par le «faux». Il appartient alors au décideur de choisir dans chacun de ces groupes celle des quatre contraintes qui sera soit (dans le cas du «manque») absente du chapitre, soit (dans le cas du «faux») remplacée par une autre contrainte de la même catégorie. Ces deux gestes successifs laissent leur trace matérielle sur le folio. Le premier geste est en fait une intervention du scribe⁴⁵ qui, dans la marge gauche du folio, inscrit, en face du groupe de quatre contraintes désigné par le programme, les mots «Faux» ou «Manque» assortis d'un trait vertical en accolade pour délimiter l'emplacement de ces quatre contraintes. Le second geste est celui du scripteur-décideur proprement dit: la contrainte sur laquelle il a choisi d'intervenir à l'intérieur du groupe préalablement désigné s'assortit la plupart du temps (tantôt sur sa droite, tantôt sur sa gauche) d'un F (pour le «faux») ou d'un M (pour le «manque»); dans le cas d'une contrainte marquée par le «faux», la contrainte de substitution est précisée. Voici, à titre d'exemple, la retranscription d'un fragment du chapitre 9 où la contrainte «Infusion» est remplacée par «alcool».

J'ajouterai deux remarques. D'une part, comme on pouvait s'y attendre, cette semi-programmation (désignation imposée d'un groupe, puis libre choix



d'une contrainte dans ce groupe) est à son tour soumise à un clinamen: au chapitre 81, ce sont, exceptionnellement, les quatre contraintes du groupe 2 qui sont toutes soumises au «faux». Au chapitre 80, ce dérèglement est poussé à l'extrême: «Il est faux que le Faux soit en 10, il est non spécifié, c'est-à-dire où on veut!», précise le décideur. Et de fait, ce ne sont pas moins de... 18 des 42 contraintes qui se trouvent soumises au «faux».

D'autre part, le dixième et dernier groupe de contraintes est mixte: il comprend à la fois des contraintes diégétiques (les deux catégories «fleurs» et «bibelots») et les deux méta-contraintes «manque» et «faux». Autrement dit, le décideur peut opter pour un fonctionnement récursif ou non, selon qu'il applique ou non les deux méta-contraintes à elles-mêmes. Ce qu'il ne manque pas de faire à plusieurs reprises, mais, encore une fois, pas systématiquement et en proposant, en particulier pour le «faux», une version spécifique de la récursivité qui provoque non une *inversion* du «faux» (le «faux» frappant le «faux» entraînerait alors un *vrai*), mais son *déplacement*, selon un principe énoncé le plus souvent sous la forme suivante: «le faux n'est pas dans le 10 mais dans le 5»⁴⁶ ou «il est faux que le faux soit dans le 10: le faux est dans le 5»⁴⁷. Avec la récursivité, la décision du scripteur s'apparente à une valse⁴⁸. Dans un premier temps, le décideur opte pour une solution récursive (et non directement diégétique en choisissant d'appliquer la méta-contrainte aux «fleurs» ou aux «bijoux», comme il le fait par exemple au chapitre 90, où le «manque en 10» concerne la catégorie des «fleurs», et fait disparaître du coup la contrainte «bois flotté»). Dans un deuxième temps, le décideur se substitue au programme pour choisir le nouveau groupe concerné. Enfin, dans un troisième temps, il choisit dans le nouveau groupe qu'il a retenu une des

quatre contraintes à remplacer (s'il s'agit d'un « faux ») ou à éliminer (s'il s'agit d'un « manque »).

2.3.2 Dans la mesure où elles échappent à tout réglage programmé, les trois contraintes non algorithmisées ne laissent apparaître pratiquement aucune trace de l'activité du décideur. Seul le chapitre 73 permet d'en lire une, avec l'intitulé « allusion quotid. » au-dessous de laquelle le décideur a noté :

- a) carte reçue de Woods Hole
- b) Barret Razza et Ramon
- pers[onnages] d'un film (Le dernier tueur) vu un soir à Propriano p[en]d[an]t la rédac[tion] de ce chapitre

C'est la seule présence dans les folios de ce *décideur diariste* dont les (rares) traces sont à rechercher ailleurs, dans l'épitexte auctorial⁴⁹. Encore convient-il de noter que le chapitre 73 obéit à une construction exceptionnelle : il est le seul du roman à avoir une structure double, l'ensemble de ses contraintes y étant utilisé deux fois. Comme si Perec choisissait malicieusement, dans une conférence intitulée « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* », un chapitre différent des autres. Une fois de plus les révélations perecquiennes s'avèrent sujettes à caution.

2.4 Le gloseur

Le *gloseur* ajoute aux interventions de l'*actualisateur* et du *décideur* un certain nombre de commentaires. Les uns sont de simples constats objectifs et concernent la distribution des éléments dans l'espace du roman. Les autres correspondent à des jugements de valeur sur l'actualisation de telle ou telle contrainte. Leurs traces graphiques sont différentes.

2.4.1 En s'en remettant aux trois algorithmes de base (polygraphie du cavalier, bicarré latin orthogonal d'ordre 10, pseudo-queenine d'ordre 10) pour construire son roman et en programmer la construction, Perec s'interdit, paradoxalement, d'en prévoir et d'en maîtriser les conséquences, en particulier pour tout ce qui concerne la distribution des « quatre cent vingt éléments »⁵⁰. La première

fonction du gloseur relève alors d'une vision statistique quelque peu simpliste : elle consiste à commenter les effets non maîtrisés de cette distribution lorsqu'ils s'éloignent exagérément de ce que l'on pourrait appeler une probabilité moyenne. Le gloseur note ainsi la première occurrence d'un élément lorsqu'elle lui semble anormalement tardive : par exemple, au chapitre 29, « lait (1^{re} fois) » ; au chapitre 30, « téléphone (1^{re} fois) » ; au chapitre 43, « Établir une filiation (1^{re} fois) » ; au chapitre 50, « Calvino (1^{re} fois) » ; et « programme (1^{re} fois) ». A *contrario*, on peut vérifier que les premières occurrences antérieures au chapitre 29 ne sont jamais signalées, comme si leur probabilité d'apparition à ce stade du roman était *normale*. Seule exception, qui confirme cette règle implicite, au chapitre 30 ; la contrainte « dominos » est suivie de cette précision : « 2^e fois, 1^{re} fois au N° 1 ». La mention de la première occurrence de la contrainte n'est commentée qu'*a posteriori* et vraisemblablement pour attirer l'attention sur l'écart important qui la sépare de l'occurrence suivante.

Ces *gloses distributionnelles* me semblent relever d'une volonté de mieux saisir les effets imprévus de contraintes qu'une écriture attachée à la continuité de son propre déroulement empêchait d'appréhender dans leur globalité. De ce point de vue, ce type de commentaire est à rapprocher de certains tableaux d'ensemble que Perec a tenté d'élaborer : par exemple le très spectaculaire et très coloré histogramme vertical représentant la « distribution de la longueur des chapitres »⁵¹ ou encore des plans damiers progressivement remplis, figurant sur la page gauche de chaque début de chapitre dans les deux volumes manuscrits⁵² et permettant de visualiser d'un coup d'œil l'avancée de l'œuvre.

2.4.2 Les commentaires sur l'actualisation des contraintes apparaissent sur les folios de trois manières : par l'ajout de divers signes de ponctuation (des « ! » ou des « ? »), par des remarques plus ou moins développées, par un mixte des deux méthodes précédentes.

Le signe de ponctuation le plus fréquent est certainement le « ! ». Le gloseur l'utilise en général

dans les cas d'actualisation rusée, pour signaler la satisfaction d'avoir joué avec une contrainte. Il correspond assez bien, me semble-t-il, à ce que Perec appelait la « jubilation » et, pour cette raison, je lui donnerai volontiers le nom de *point de jubilation*⁵³. Ainsi est soulignée, au chapitre 48, l'actualisation malicieusement métaphorique de la contrainte « araignée » par la précision « dans le plafond ! »⁵⁴. Plutôt que de multiplier ce type d'exemples extrêmement fréquent, je préfère m'attarder sur l'un de ceux qui en révèlent le mécanisme. Au chapitre 84, les deux dernières contraintes du folio concernent les deux éléments formant le couple : « Labourage » et « Hardy ». Ce couple hétérogène résulte de la combinaison du premier élément de « Labourage » et « Pâturage » avec le second élément de « Laurel » et « Hardy ». Conformément à la règle qu'il s'est fixée, l'actualisateur doit donc, puisque le couple est hétérogène, prendre chacun de ses éléments dans un sens différent de son sens premier⁵⁵. S'agissant de « Hardy », nom de l'acteur comique américain, il opte pour un homonyme et trouve dans *Le Robert* le nom de James Keir Hardie (le folio indique : « cf. Hardie in Robert »). Or le dictionnaire précise que ce personnage est à l'origine du parti travailliste, autrement dit du « Labour Party », d'où l'inscription jubilatoire de l'actualisateur-gloseur qui trace une flèche reliant la contrainte « Labourage » à sa transformation en « Labour ! », signe que les hasards de l'histoire ont permis une de ces paronomases translinguistiques dont on a déjà vu des exemples.

Le point d'exclamation peut parfois prêter à discussion. J'ai évoqué plus haut la glose du chapitre 43 : « Établir une filiation (1^{re} fois) ». Pour être exact, j'aurais dû préciser que le gloseur avait rajouté à l'encre rouge un « ! ». Ce qui pose un réel problème d'interprétation, car il ne semble pas que cette contrainte ait fait l'objet dans son actualisation d'une quelconque ruse dont la ponctuation soulignerait l'habileté : le folio n'en porte en tout cas aucune trace, contrairement à ce qui se passe au chapitre 87, où la même contrainte « établir une filiation » est transformée en « fonder une filiale ». Je risquerai donc

ici une hypothèse. Ce que désigne le « ! » qui suit la contrainte « Établir une filiation (1^{re} fois) » n'est pas le simple hasard statistique qui retarde jusqu'au chapitre 43 l'apparition de cette contrainte. Il s'agit plutôt d'une coïncidence d'un tout autre ordre : celle qui met en relation le thème de la *filiation* avec le chapitre 43, porteur par son rang du métonyme de la mort de la mère, et racontant l'« histoire du lycéen déporté » en 1943⁵⁶. Ironie, sans doute, mais ironie tragique qui rejoint d'une certaine manière les réflexions de Perec sur sa judéité définie comme la « certitude [...] d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard » (Perec et Bober, 1980 : 43).

Les points d'interrogation sont eux aussi liés le plus souvent à l'actualisation des contraintes, mais ils correspondent à des solutions apparemment moins satisfaisantes, voire à des approximations qui laissent le gloseur plus dubitatif qu'admiratif. Ainsi, au chapitre 16, la spécification de « plante grasse » en « aucuba » est suivie d'un point d'interrogation botaniquement tout à fait justifié, cette plante dicotylédone n'ayant rien à voir avec une quelconque plante grasse, pas plus que le mot de « Zakouski » du chapitre 27 avec celui de « Knödelwurst ? » qui le développe sur le mode interrogatif.

Parfois, il s'agit tout simplement de noter l'absence momentanée d'une solution qui sera trouvée plus tard. Dans le chapitre 34, le gloseur s'interroge sur la contrainte « Philémon ? » sans en proposer d'actualisation et c'est seulement dans le roman que le lecteur découvrira la solution retenue, avec le personnage de « Philippe Hémon », camarade de Gilbert Berger (VME : 201). Quant à « la vieille femme ? » correspondant à la contrainte « Baucis » dans le chapitre 55, le texte du roman ne permet guère d'en deviner l'identité et c'est dans le cahier intitulé « ALLUSIONS & DÉTAILS », qu'il faut aller chercher la solution : « La belle de Broadway devenue vieille »⁵⁷.

Quelquefois, heureusement, un commentaire plus détaillé précise le sens de la ponctuation interrogative. Ainsi, au chapitre 12, après « Classer ? », le gloseur a rajouté « mettons, à cause des “classeurs et

cartonniers”. Ce « mettons », au sens de « admettons » et avec la valeur d’une hypothèse acceptable, peut apparaître seul, sans ponctuation, par exemple sur le folio du chapitre 86: « elle est d[an]s la s[alle] d[e] b[ain] avec un plombier (mettons) ». Il possède un équivalent dans l’interjection « Ouais », dont l’intonation, dit le dictionnaire, « exprime le doute, la perplexité, l’ironie », ce qui correspond effectivement aux trois emplois qu’en fait le gloseur. Au chapitre 30: « fournisseur Ph [= Philippe Marquiseaux] vend la mandore donc agit comme fournisseur (ouais...) »; au chapitre 61: « pierre semi-précieuse opaline (ouais!) »; au chapitre 71: « musique militaire F folk (cornemuse [ouais...]) ».

2.5 Le scénariste

Sur le folio, mais hors de l’espace réservé à l’énumération des 42 contraintes, intervient parfois le scénariste qui inscrit les éléments plus ou moins développés de l’histoire prévue pour le chapitre concerné. Ce peut être un simple résumé, comme au chapitre 86:

Olivia R[orschach] est une femme pratique p[en]d[an]t son absence elle a loué l’appart[ement] – fille au pair comprise – à un couple Le mari arrivera le sur[le]ndemain La femme est déjà là avec son petit garçon.

Ces notes peuvent s’apparenter à un véritable découpage, par exemple au chapitre 44 où le scénariste évoque les cinq étapes de la fabrication d’un puzzle à partir d’une aquarelle de Bartlebooth:

- 1 °) coller l’a[quarelle] sur une feuille de [...] épaisse de [...] le colle [sur] 1 feuille interm[édiaire] de papier bleu qui débord de quelques dixièmes de millimètre
- 2 °) Étude *sur calque*
- 3) report sur une *matrice calque*
- 4 report sur une *matrice*
- 5 découpage

Parfois, c’est une simple succession de dates évoquant quelques épisodes marquants de la vie d’un personnage, par exemple au chapitre 57 pour l’histoire d’Elzbieta Orłowska:

ne en	45
re	56
arr	66
fuit en	68 ⁵⁸

Le folio du chapitre 75 comporte de la même façon des indications chronologiques sur David Marcia, celui du chapitre 79, sur Olivia Rorschach⁵⁹.

Ailleurs, c’est la liste des dépenses du ménage qu’est supposée avoir notées M^{me} Plassaert:

Tomates	9
Concom[bres]	
Artich[auts]	12
Turbot	50
Gig[ot]	30
chèvre	10
[illisible]	10
vin	40
pain	
café	10
prune	20 ⁶⁰

Sont aussi décrits des objets qui seront déplacés d’un chapitre à l’autre au fil de l’élaboration du roman. D’abord attribué aux Berger, tel élément de chambre à coucher (« couvre-lit en cuir synthétique façon daim finition g[ran]d sellier avec ceinture et boucles chromés »⁶¹) migrera finalement, à quelques détails près, au chapitre 98 chez les Réol, sous la forme d’un lit gainé « d’un tissu imitant le daim, [...] finition “grand sellier” avec ceinture et boucle de cuivre » (VME: 572-573), dont le coût disproportionné entraînera pour le jeune ménage un endettement où le lecteur retrouvera sans mal une réécriture de *L’Augmentation*.

Certains scénarios sont parfois rédigés au verso d’un folio, comme celui qui résume en une liste les onze épisodes principaux de la vie de Lino Margay (au chapitre 73) ou les divers projets plus ou moins chimériques de David Marcia (au chapitre 75).

Enfin, ce ne sont pas seulement des objets ou des esquisses d’histoires qui sont notés, mais ce que l’on pourrait appeler des *scénarios formels*. Ainsi, au verso du folio du chapitre 51, on trouve une première

version de ce qui deviendra le *Compendium*, c'est-à-dire le poème de 179 vers, répartis en trois strophes et «soumis à deux règles dont une se vérifie aisément: chaque "vers" comporte soixante signes typographiques, un espace entre deux mots comptant pour un signe» (Perec, 2003, vol. II: 98)⁶². Dans cette esquisse préalable, le poème devait comporter cinq strophes de trente vers, les cinq lettres A, C, M, S, E traversant respectivement en diagonale sénestro-descendante chacune des strophes; était déjà prévu le vers manquant de la dernière strophe entraînant l'absence de la lettre E dans l'angle inférieur gauche de cette strophe⁶³.

2.6 Le rédacteur

Au-delà de ces scénarios préfigurant des histoires ou des constructions formelles, les folios tendent souvent à devenir de véritables avant-textes ou, plus exactement, des avant avant-textes et offrent, de manière certes partielle, des projets de brouillons où le scripteur devient un véritable *rédacteur*: les folios se muent alors en espaces mixtes, où, à côté de l'immuable liste des quarante-deux contraintes, se mettent en place des fragments de texte que l'on retrouve, légèrement modifiés, dans les feuillets ultérieurs et autonomes qui constituent les brouillons proprement dits. Ces fragments se présentent de manière très variable.

Certains sont de simples amorces d'une description à venir, quelques lignes d'une écriture hâtive et plutôt maladroite, comme ce possible début pour le chapitre 48, où est située la chambre de Madame Albin: «la ch[ambre] est vide. C'est celle de M^{me} A[lbin] bien que sérieux[ement] malade elle est allée...».

D'autres passages, d'une écriture plus régulière, sont davantage élaborés, à la fois par leur style et leur syntaxe narrative, même s'ils n'ont finalement pas trouvé place dans le roman. Ils ont pu, à certains moments, servir de variantes, comme ce rêve attribué à Valène, rédigé sur le folio du chapitre 49:

Il aurait aimé que t[ou]t explose que la maison soit envahie par des GI il y aurait eu des mitrailleuses d[an]s la cour et des lits de

camps sur les paliers des femmes superbes avec des manteaux d'alpaga blanc et des chapeaux à fleurs...

Le principe du rêve de destruction a été maintenu dans le roman, mais son contenu a complètement changé pour atteindre une dimension cosmique:

Valène, parfois, rêvait de cataclysmes et de tempêtes, de tourbillons qui emporteraient la maison tout entière comme un fétu de paille et feraient découvrir à ses habitants naufragés les merveilles infinies du système solaire. (VME: 270)

Enfin, il existe sur quelques folios de véritables avant-textes, à l'écriture aussi soignée (et très caractéristique) que celle du manuscrit définitif. Par exemple, sur le folio du chapitre 43, le début de ce chapitre:

C'était la chambre de Paul Hébert jusqu'à son arrestation. Une chambre d'étudiant, avec un tapis de laine troué de brûlures de cigarettes, un papier vert d'eau sur les murs, un cosy-corner recouvert d'un tissu à rayures.

Ce qui est repris, à un mot et à un détail de ponctuation près, dans le roman:

C'était la chambre de Paul Hébert jusqu'à son arrestation, une chambre d'étudiant, avec un tapis de laine troué de brûlures de cigarettes, un papier verdâtre sur les murs, un cosy-corner recouvert d'un tissu à rayures. (VME: 233)

2.7 L'æncreur

Ce néologisme ne surprendra que ceux (en existe-t-il?) qui n'ont pas lu mon *Georges Perec*. J'y propose la notion d'*æncrage* que je définis ainsi:

Formes-sens renvoyant d'un côté à des procédés concrets d'écriture, à des réglages textuels précis, et de l'autre à un épisode-clef de la biographie, la mort tragique des parents, en particulier celle de la mère déportée et disparue à Auschwitz. Ces formes-sens relèvent à la fois de l'encrage – ce sont des mécanismes qui sont inscrits dans le texte perecquien et qui lui donnent sa ou ses formes – et de l'ancrage – ce sont des repères qui permettent de donner sens et unité à une histoire individuelle mise en pièces par les effets dévastateurs de l'Histoire. (2005a: 28)

Ce vocable hybride d'*æncrage* m'a été suggéré par le passage de *W* ou le souvenir d'enfance où Perec raconte

la visite qu'il fit en 1955 ou 1956 sur la tombe de son père à Nogent-sur-Seine :

La découverte de la tombe de mon père, des mots PEREC ICEK JUDKO suivis d'un numéro matricule, inscrits au pochoir sur la croix de bois, encore tout à fait lisibles, m'a causé une sensation difficile à décrire [...], quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d'être abstraite. (1975 : 54; je souligne)

Le scripteur se fait *æncreur* lorsqu'il met en place sur un folio un dispositif spécifique relevant d'un (ou de plusieurs) *æncrage(s)* et dont seules quelques traces demeureront dans le texte du roman : dans ce cas, l'*æncreur* en dit plus que l'auteur, et le recours au folio se justifie non pas seulement par un souci de critique génétique, mais surtout par la mise au jour d'un supplémentaire effet de sens. Le folio du chapitre 94 en offre sans doute le meilleur exemple, avec un ensemble à la fois graphique et iconique, que je reproduis :



Si l'on reconnaît facilement dans la partie inférieure centrale les « sept pastilles de marbre, quatre noires et trois blanches, disposées [...] de manière à figurer la position que l'on appelle au go le Ko ou Éternité » (VME : 546)⁶⁴, deux éléments ne seront pas repris

dans le roman : d'une part la disposition des cinq stylos, délimitant une manière de rectangle traversé par une diagonale sénestro-descendante de trois stylos, d'autre part la liste des anagrammes du nom de PEREC, surmontée de ce nom écrit de droite à gauche et en lettres inversées, chacune étant tracée de droite à gauche. Or, ces deux éléments sont tout sauf décoratifs ; ils se rattachent précisément à plusieurs des *æncrages* que j'ai analysés : un *æncrage* géométrique avec la *diagonale* sénestro-descendante (2005a : 91-94), celle-là même qui structure secrètement les trois strophes du *Compendium* dans « Le chapitre LI » ; un *æncrage* arithmétique avec les onze anagrammes du nom de Perec, ce onze se combinant d'ailleurs avec le quarante-trois qui apparaît dans la juxtaposition des pastilles : « quatre noires et trois blanches » nommées dans le texte du roman et ici représentées par leur schéma (*ibid.* : 58-68), le tout donnant donc à voir le « 11/43 » où l'on peut lire le métonyme de la mort de la mère ; un *æncrage* thématique avec la *cassure* que représentent ces anagrammes (*ibid.* : 48-52) ; et enfin un second *æncrage* géométrique avec cette double inversion des lettres du nom de PEREC dont l'orientation obéit à la *symétrie bilatérale* (*ibid.* : 82-90), forme d'écriture qui, disposant les caractères de droite à gauche, à la façon de ceux d'un texte écrit en yiddish comme ces journaux dans lesquels Perec imagine avoir réussi la lecture de sa première lettre, connote donc sa judéité (1975 : 22-23)⁶⁵, en la rattachant cette fois à l'*écriture* (symbolisée par les cinq stylos).

2.8 L'individu Perec

On a vu, avec ce que j'ai appelé le *décideur diariste*, que des événements contemporains de la rédaction d'un chapitre sont réutilisés dans la fabrication du chapitre et qu'à une reprise, au moins, cette insertion apparaît dans le folio correspondant⁶⁶. Mais il arrive aussi que le quotidien de l'écrivain laisse des traces sur les folios indépendamment de son activité d'écriture fictionnelle. Le folio fonctionne alors comme un substitut d'agenda, un pense-bête ponctuel qui permet une économie de geste, évite d'interrompre le travail

littéraire en cours ; ce qui s'y inscrit concerne non plus la fabrication du roman, mais tout simplement l'univers quotidien de l'individu *Perec*.

La plupart de ces signes nous demeurent opaques, notamment beaucoup de calculs et d'opérations arithmétiques élémentaires, qui deviennent de plus en plus fréquents dans le dernier tiers du livre. De toute évidence, *Perec* compte. Mais quoi ? Parfois des lignes, sans qu'on sache de quel texte il est question⁶⁷. Le plus souvent, impossible de savoir à quoi renvoient ces calculs. Apparaissent aussi de simples séries de chiffres, disposées horizontalement (« 2468269 » au chapitre 30, « 2345678 » au chapitre 88) ou verticalement (« 3456789012 » au chapitre 83) et tout aussi mystérieuses.

Certaines listes sont plus faciles à déchiffrer, comme celle du chapitre 39 :

L 30
M 31
M 1
J 2
V 3
S 4
D 5
L 6
M 7

qui énumère la succession des jours de la semaine entre le lundi 30 mai 1977 et le mardi 7 juin 1977⁶⁸, et fonctionne donc à l'instar d'un mini-calendrier contemporain de la rédaction, contrairement à d'autres indications chronologiques qui se rapportent clairement à la fiction, comme celles du chapitre 98, qui permettent de calculer le nombre de jours d'absence du chef de service auquel Réol doit s'adresser pour demander une augmentation de salaire.

Enfin, au moins à une reprise, un folio joue explicitement le rôle d'agenda : dans l'angle supérieur droit du folio du chapitre 86, à l'écart de la surface traditionnellement attribuée aux indications du cahier des charges, *Perec* a écrit : « 14 déc 20h 30 MARTY ». Ainsi, dans ce chapitre rédigé le 27 novembre 1977, *Perec* note un rendez-vous pour le 14 décembre 1977 à 20h 30 à la brasserie Marty⁶⁹.

Le *Cahier des charges* de *La Vie mode d'emploi* a été publié en 1993. Il existe donc déjà une histoire de sa réception, dans laquelle je distinguerai deux phases.

La première phase a été euphorique et réductrice. Euphorique, parce qu'avec cette publication nous donnions à lire l'essentiel des rouages de la machine : le lecteur pouvait découvrir avec précision et force détails, dans la matérialité même de son graphisme, une réalité dont on avait jusqu'alors simplement supposé l'existence ; ce que *Perec* avait fait dans le numéro de *L'Arc* pour un seul chapitre avec ses « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », nous le faisons pour les quatre-vingt dix neuf chapitres du roman.

Réductrice parce que, avec un tel outil, la lecture d'un chapitre se bornait à repérer dans le texte du roman ce qui provenait des contraintes énumérées dans le folio correspondant du *Cahier des charges*. Je plaide d'ailleurs coupable : c'est ce que j'ai fait, au moins en partie et bien que je m'en défende, dans un de mes articles consacré au chapitre 36 de *La Vie mode d'emploi* (1990).

Postérieure et plus contemporaine, la seconde phase est dysphorique, du moins dans son rapport avec le *Cahier des charges*. Elle privilégie le dynamisme romanesque par rapport à l'archéologie génétique. On pourrait, parodiquement, l'appeler phase « de Beaumont », par référence à cet archéologue de *La Vie mode d'emploi* qui « entreprit de retrouver les traces de cette cité légendaire que les Arabes appelaient Lebtit et qui aurait été leur capitale en Espagne » (VME : 26). Son échec le mène au suicide. Si aucun généticien spécialiste de *Perec* n'en est venu pour l'instant à cette déplorable extrémité, il n'en reste pas moins que les chercheurs actuels⁷⁰ tendent à minimiser fortement le rôle des contraintes dans la fabrique de *La Vie mode d'emploi* au profit d'une puissance de l'imaginaire moins directement dépendante de la machinerie oulipienne.

Tout en m'inscrivant dans cette tendance, j'ai tenté ici de revenir au *Cahier des charges* non pour le réhabiliter comme avant-texte privilégié et indépassable, comme solution dont l'énigme serait le

roman, mais pour l'aborder à la manière d'un ensemble complexe, non monolithique, issu d'une pluralité et d'une diversité de pratiques énonciatives pour lesquelles ne semble pas inaccessible une approche à la fois méthodique et prudente, comme celle qui, parfois, réussit à l'amateur de puzzles.

NOTES

1. Voir sur cette question le chapitre du livre de D. Bellos (1994: 270-287), et en particulier le récit de la mise au point par Perec du système de fiches «Flambo».
2. Cette correspondance reçue, appartenant au fonds privé Georges Perec déposé auprès de la bibliothèque de l'Arsenal, vient d'être répertoriée et classée par P. Perec et B. Magné. Elle comprend 2 610 documents.
3. Publiée dans *Le Genre humain*, n° 2, 1982, p. 111-127. Repris dans le recueil *Penser/Classer* (1985: 151-177).
4. Propos recueillis par J. Renoux, *Télérama*, n° 1602, 24-30 septembre 1980 (cité dans Perec, 2003, vol. II: 131).
5. Pour un exemple de «prélèvement poétique», à la croisée de l'archive et de la liste, voir «Je me souviens de Malet & Isaac», *Histoire*, n° 1, mars 1979, p. 197-209. Repris dans le recueil *Penser/Classer* (1985: 73-88).
6. «Écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes» (Perec, 1974: 123).
7. G. Perec, «J'ai fait implorer le roman», propos recueillis par G. Costaz, *Galerie des arts*, n° 184, octobre 1978 (cité dans Perec, 2003, vol. I: 247).
8. Voir l'histoire de F. de Beaumont, «l'archéologue cherchant les traces des rois arabes d'Espagne» (Perec, 1997: 282).
9. Sur cette question, voir le travail essentiel de C. Reggiani (1999).
10. Je sais bien: fidèle à sa méthode, Perec a gardé au fond de sa boîte quelques instruments; mais quand même...
11. Et non de cuir comme le prétend son biographe, qui l'a pourtant consulté (Bellos, 1994: 636). L'erreur peut sembler vénielle: elle n'en est pas moins révélatrice de l'accumulation d'inexactitudes et d'approximations qui entachent, dans cet ouvrage, l'analyse du chantier génétique du grand roman perecquien. Voir B. Magné (2003). Pour une approche plus sérieuse et moins anecdotique, voir D. Constantin (2002).
12. Désormais désigné par l'abréviation CDC. Seule la préface est paginée (7-37).
13. Pour une première approche de ces dessins, voir M. Ribière (1997).
14. Voir la reproduction de ce tableau.
15. Voir la reproduction de ces bicarrés latins.
16. Voir la reproduction de ce diagramme.
17. Sur l'importance de la vectorisation de la page blanche par l'écriture, voir le premier chapitre d'*Espaces*: «Avant il n'y avait

- rien, ou presque rien; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso» (1974: 18). Si l'on se souvient que l'expression «quelques signes» constitue la clause de ce même livre, on en conclura aisément que l'écriture est moins pour Perec une question de contenu qu'une question de mise en place d'un espace orienté, structuré, repérable.
18. Cette lexie sera abandonnée dans le texte définitif, au profit d'une description où les divers éléments seront répartis autrement.
 19. La similitude entre le numéro du chapitre et le nombre de contraintes respectées semble purement fortuite.
 20. Qu'il s'agisse du texte final ou simplement d'un brouillon intermédiaire.
 21. Toutes les références à *La Vie mode d'emploi* renvoient à la seconde édition du Livre de Poche, 1997, désormais désignée par l'abréviation VME.
 22. Et pas davantage ce que le narrateur fera du nom du musicien classique; mais cette ultime transformation ne concerne pas mon analyse du folio.
 23. Un des dix genres littéraires de la catégorie «lectures».
 24. «Je me souviens du *Golf Drouot* (je n'y suis jamais allé)» (Perec, 1978: 87).
 25. Voir *supra* le paragraphe 2.1.
 26. Le folio précise: «tête de jeune homme aux longs cheveux blonds», qui deviendra dans le texte final du roman, de manière beaucoup plus prosaïque: «un garçon [...] à la tignasse d'un blond presque blanc» (VME: 200).
 27. Seul le chien est mentionné dans le chapitre qui décrit «un tableau où est représenté "un petit chien, un briquet d'Artois aux longues oreilles et au museau allongé"» (VME: 554). La contrainte «bijoux» n'est donc respectée qu'*in absentia*.
 28. Encore qu'on puisse discuter cette similitude, puisque la tomette est, selon le dictionnaire, une «brique plate très dure, en général petite et de forme hexagonale» (je souligne).
 29. Perec avoue volontiers à Bernard Pous qu'il «triche» (dans «Entretien Georges Perec/Bernard Pous», propos recueillis le 20 mars 1981 par D. Bertelli et M. Ribière (Perec, 2003, vol. II: 187).
 30. Lino Margay est un personnage du chapitre 73. L'utilisation du prospectus correspond à la contrainte «allusion à un événement quotidien survenu pdt la rédac du chap». Sur cette contrainte, voir B. Magné (2002).
 31. Définitions tirées du *Trésor de la langue française*. Si bien qu'au final, «solitaire» a certes un rapport avec un jeu, mais un jeu... de mots!
 32. J'en profite pour corriger une erreur du *Cahier des charges*, où ce mot a été transcrit de manière erronée: «Tommier».
 33. Que ce yacht au nom palindrome mesure «onze mètres» n'étonnera que ceux qui n'ont pas lu mes remarques sur l'arithmétique fantasmagique de Perec (Magné, 2005a: 56-74). Pour un autre exemple de palindrome syllabique, voir «Dos, caddy d'aisselles» (Perec, 1980: 82).
 34. D'où la présence d'un «Paul Marchal» dans l'histoire d'Hélène Brodin (VME: 484).
 35. «Je me souviens d'"Astra": "... un préjugé qui vous coûtait cher..."» (Perec, 1978: 39).
 36. «Sa première chanson, *Come in, little Nemo* [...]», (VME: 229).
 37. «[U]ne petite formation new-yorkaise, les *Wasps*» (VME: 229). Ce chapitre contient plusieurs exemples d'actualisation par traduction; cette fréquence particulièrement élevée du bilinguisme est-elle en rapport avec le fait qu'un des personnages principaux du chapitre

change non de langue, mais... de sexe?

38. Qui devient dans le roman le nom d'un lieutenant allemand (VME: 156). Perec rend ainsi à la langue allemande ce qui lui revient, puisqu'il emprunte au titre du film d'Alain Resnais le couple «Nuit et Brouillard», traduction française de l'expression allemande «Nacht und Nebel»: «la procédure N.N. (Nacht und Nebel, Nuit et Brouillard): par un décret en date du 7 décembre 1941, le Maréchal Keitel, commandant en chef de la Wehrmacht, stipulait que, pour effrayer la population des pays occupés de l'Ouest, il convenait de la tenir dans l'ignorance quant au sort des personnes arrêtées, certains détenus devaient être transférés en territoire allemand d'où ils ne pourraient donner signe de vie, et disparaîtraient dans la Nuit et le Brouillard» (Site de la Fédération Nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes. En ligne : <http://www.fndirp.asso.fr/lexique.htm> – page consultée le 2 octobre 2007).

39. On peut voir comme un écho de cette actualisation translinguistique dans la scène suivante: «Madame Pizzicagnoli [...], un tout petit dictionnaire à la main, ne cesse de s'exclamer d'une voix que la colère rend vibrante et suraiguë "Io non vi capisco! Una stanza ammobigliata! Ish verstehe sie nicht! I am in a hurry! Moi ne comprendre! Ho fretta! Je présée! Ich habe Eile! Geben sie mir eine Flashe Trinkwasser!"» (VME: 494).

40. D'où la description qui clôt le chapitre: «[...] sur un journal de bandes dessinées on voit un grand jeune homme à tignasse avec un chandail bleu à bandes blanches, chevauchant un âne» (VME: 68).

41. D'où le «massif de lauriers» du paysage onirique évoqué à la fin du chapitre (VME: 86).

42. «Il hésite entre "Salade de crabe à la Dinteville", "Salade de crabe Dinteville" ou, plus énigmatiquement, "Salade Dinteville"» (VME: 259). En revanche, il n'est resté aucune trace du changement d'actualisation.

43. Voir *supra*. On sait que ce souci de variété est un des grands principes perecquiens: «Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent» (Perec, 1985: 9).

44. Les deux dernières contraintes, celles des «couples», ne sont pas concernées, sauf exceptionnellement au chapitre 35, par l'application du clinamen semi-programmé.

45. C'est un geste de transcription.

46. Folio du chapitre 36.

47. Folio du chapitre 51.

48. J'avais d'abord assimilé la récursivité du «faux» et du «manque» à un système binaire et, en conséquence, choisi très logiquement la métaphore du moteur à deux temps. Le passage au système ternaire m'a fait revoir ma position: j'ai, à mon grand regret mais par souci de cohérence, dû abandonner l'univers de la mécanique pour celui de la musique, même si j'avoue une faiblesse (coupable?) pour le moteur à explosion.

49. Voir dans CDC la reproduction d'un des trois folios de notes pour

une conférence de Perec au Cercle Polivanov, et divers passages des *Entretiens et conférences* (2003).

50. Voir *supra* note 14.

51. Voir reproduction dans CDC.

52. Voir la reproduction du chapitre I, dans P. Perec (2001: 138). En ce tout début du manuscrit, une seule case est remplie.

53. Sans pour autant lui attribuer une forme spécifique, comme Alcanter de Brahm, pour son point d'ironie.

54. D'où la remarque dans le texte final: «Madame Albin commence à perdre la mémoire et peut-être aussi un peu la raison» (VME: 263).

55. Pour le fonctionnement spécifique de ces «couples», voir Magné (2005b).

56. Sur la valeur du 43 dans l'arithmétique fantasmagorique de Perec, je ne peux que renvoyer, une fois de plus, à mon *Georges Perec* (2005a: 56-74).

57. Reproduit dans CDC. Rien en effet ne permet de repérer l'allusion à Baucis dans le passage suivant: «Grace Twinker, âgée alors de soixante-dix ans, n'était autre que la célèbre *Twinkie*, celle-là même qui avait débuté à seize ans dans un burlesque vêtue en Statue de la Liberté – on venait juste de l'inaugurer – et qui fut au tournant du siècle une des plus fabuleuses Reines de Broadway» (VME: 315).

58. Les repères chronologiques, situés dans les pièces annexes, à la fin du roman, permettent de mieux déchiffrer ces indications: «1945: Naissance d'Elzbieta Orłowska», «1956: Rencontre d'Elzbieta Orłowska et de Boubaker dans la colonie de vacances de Parçay-les-Pins», «1966: Elzbieta Orłowska arrive enfin à Tunis», «1968: Elzbieta Orłowska s'enfuit de Tunisie».

59. Dans le roman, l'orthographe de ce nom deviendra Rorschach.

60. Cette liste diffère largement de celle qui figurera dans le roman au chapitre 54 (VME: 306-307).

61. Folio du chapitre 61.

62. Fidèle à sa stratégie de révélation incomplète, Perec ne révèle pas la seconde règle, dont le fonctionnement a été découvert à l'époque grâce à la lecture extrêmement attentive de D. Bertelli (voir Perec, 2003, vol. II: 98; la note 21 est exagérément modeste).

63. Cette esquisse a été transcrite mais non reproduite dans CDC.

64. Ces pastilles sont reproduites dans le roman.

65. Pour une analyse plus détaillée de ce fragment du folio du chapitre 94, voir Magné (2005a: 109-114).

66. Voir *supra* le paragraphe 2.3.2.

67. Voir par exemple le folio du chapitre 75, où l'on trouve dans une opération la mention «40 lignes».

68. Selon les dates portées sur les pages de gauche du manuscrit final, le chapitre 39 a été écrit les 28 et 29 mai 1977, qui sont respectivement un samedi et un dimanche.

69. Perec fréquentait cet établissement, situé dans le quartier des Gobelins, pas très éloigné de son domicile. La consultation de l'agenda personnel de Perec confirme bien que le mardi 14 décembre 1977 Perec avait rendez-vous à la brasserie Marty avec Paul Otchakovsky-Laurens.

70. Voir notamment les travaux de C. Reggiani, de D. Constantin et les plus récents des miens.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELLOS, D. [(1993) 1994]: *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil.
- CONSTANTIN, D. [2002]: « Sur les traces du scrivain : les manuscrits de *La Vie mode d'emploi* », *Agona*, n° 4 (juillet-décembre), Cluj-Napoca (Roumanie), Éd. Napocastar, 131-141.
- MAGNÉ, B. [1990]: « Du registre au chapitre : le "cahier des charges" de *La Vie mode d'emploi* », dans B. Didier et J. Neefs, *De Pascal à Perec. Penser, classer, écrire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 181-200;
- [2002]: « "Ça doit rester tout le temps enfoui !" . Quelques remarques sur l'encryptage biographique chez Georges Perec », dans J.-L. Joly (dir.), *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation. Actes du colloque international de Rabat (1^{er} au 3 novembre 2000)*, Rabat, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Mohammed V, coll. « Colloques et séminaires », 95-114;
- [2003]: « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses inexactes qui ont été trouvées dans *Georges Perec, une vie dans les mots* au fil des ans », *Cahiers Georges Perec*, n° 7, Éd. Le Castor Astral, 71-83;
- [2005a]: *Georges Perec*, Paris, Armand Colin, coll. « 128. Écrivains »;
- [2005b]: « Expressions figées et fonctionnement des contraintes dans *La Vie mode d'emploi* : l'exemple des "couples" », dans J.-F. Jeandillou et B. Magné (dir.), *Semen*, n° 19 (*L'Ordre des mots*), Presses universitaires de Franche-Comté, 15-31.
- PEREC, G. [1974]: *Espèces d'espaces*, Paris, Éd. Galilée, coll. « L'Espace critique »;
- [1975]: *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles »;
- [1978]: *Je me souviens*, Paris, Hachette, coll. « POL »;
- [1979]: « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *L'Arc*, n° 76, 50-53;
- [1980]: *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, coll. « POL »;
- [1985]: *Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle »;
- [1993]: *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par H. Hartje, B. Magné et J. Neefs, Paris, Éd. du CNRS et Zulma, coll. « Manuscrits »;
- [(1978) 1997]: *La Vie mode d'emploi*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche »;
- [2003]: *Entretiens et Conférences*, édition critique établie par D. Bertelli et M. Ribière, 2 vol., Nantes, Joseph K.
- PEREC, G. et M. BÉNABOU [1989]: *Presbytère et Prolétaires. Le dossier PALF, Cahiers Georges Perec*, n° 3, Montpellier, Éd. du Limon.
- PEREC, G. et R. BOBER [1980]: *Récits d'Ellis Island : histoires d'errance et d'espoir*, Paris, Éd. du Sorbier.
- PEREC, P. (dir.) [2001]: *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, coll. « Portrait(s) ».
- REGGIANI, C. [1999]: *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éd. interuniversitaires.
- RIBIÈRE, M. [1997]: « En marge du *Cahier des charges* de *La Vie mode d'emploi* », dans Y. Goga (dir.), *Actes du colloque international Georges Perec*, Cluj-Napoca (Roumanie), Éd. Dacia, 67-76.
- ROUSSEL, R. [1963]: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

HORS DOSSIER

RÉEXAMEN DU PARCOURS NARRATIF : PLACE ET TYPES DE LA SANCTION « COMMENT PEUT-ON ÊTRE PERSAN ? »

HAMID REZA SHAIRI

Qui aurait pu croire que la sémiotique relèverait un jour le défi en tentant une réponse à la question posée il y a longtemps dans *Lettres persanes* de Montesquieu : « Comment peut-on être persan ? » ([1721] 1992 : 66). En vérité, il est impossible d'envisager une réponse définitive à une telle question, susceptible d'être renouvelée à travers toutes les époques. Le réexamen du parcours narratif et particulièrement de la place de la sanction, à partir des données culturelles de l'Orient, est pour nous l'occasion de montrer, d'une part, en quoi la sémiotique de la culture est capable de proposer de nouveaux parcours de sens et de souligner, de l'autre, à quelles « formes de vie » peut correspondre le fait d'« être persan ». Ce sont en somme le principe d'« intertextualité » et les procédés de « transivité intégrative » (Fontanille, 2006) – intégration des pratiques méta-sémiotiques ou interprétatives par des pratiques sémiotiques et confrontation des pratiques interprétatives à d'autres pratiques – qui rendent légitime une telle tentative.

Constituant l'un des instruments d'analyse les plus performants de la sémiotique en ce qui concerne la science du texte, le schéma de l'action est issu de l'analyse des contes populaires. Comme tout instrument d'analyse qui subit au cours du temps les effets de réexamen et de réadaptation à de nouvelles conditions de « vie », le schéma narratif, par souci de perfectionnement, est régulièrement confronté aux exigences de nouveaux régimes de construction du sens. Le modèle classique de la narrativité semble en effet insuffisant, inadapté quelquefois à la diversité des corpus provenant de cultures et de situations discursives très variées.

La sémiotique narrative classique a considéré le manque comme le déclencheur principal de l'action. D'où l'élaboration

d'un parcours de programmation ou de manipulation qui cherche à réparer un tel manque et où la sanction se présente comme ultime étape. Cependant, le petit conte persan qui constitue l'objet de cette étude a bien montré que l'ordre du parcours narratif peut être renversé : ce qui devait constituer, par la logique des choses, l'aboutissement du procès narratif en constitue la teneur.

Cela nous met face à un déplacement des phases de la narrativité et change notre vision des choses et du monde. Ainsi placée au tout début du schéma narratif, la sanction manipulative fonctionne comme ce qui anticipe la fin par l'intrusion d'une force somatique. Ce rapprochement de la fin ne serait-il pas le moyen de nourrir le narratif par le tensif ? C'est cela même qui modifie notre vision du monde, puisque le manque narratif standard semble être remplacé par l'excès (l'exercice anticipé de la force somatique) tensif ; de même, l'oubli de l'activité tensive constitue un « accident » qui correspond cette fois au manque tensif, prive le parcours de sa force manipulatrice et participe à sa déprogrammation.

Dans l'ensemble, cette étude vise un triple objectif. Tout d'abord, il s'agira de voir en quoi le déplacement de la sanction à des fins manipulatoires garantit la compétence du sujet. Ensuite, il importera de montrer comment cette sanction manipulative inclut la dimension tensive et celle du corps propre dans le parcours narratif, lui offrant ainsi une dimension sensible et phénoménologique. Enfin, on évaluera dans quelle mesure la négligence de la sanction manipulative renverse le contenu narratif et nous met en présence d'un « accident » qui rend le parcours incertain, tout en ouvrant la voie à la dimension sociale, collective et imaginaire.

Bref rappel du parcours narratif classique

Bien que les étapes du parcours narratif de Greimas aient vocation à l'universalité et qu'elles aient favorisé sur l'axe syntagmatique la mise en place d'un schéma narratif canonique, on ne peut s'abstenir d'évaluer la validité d'un tel système narratif pour des contes ou des énoncés appartenant à des ethnies ou cultures très variées.

Tous ceux qui s'intéressent à l'étude scientifique du récit et à la nationalisation de la question narrative ne peuvent s'empêcher de considérer les années 1960 comme marquant une vraie révolution narrative. De ce point de vue, cette période constitue une référence indéniable pour tout progrès méthodologique lié à la « narrativité »¹.

Comme nous le savons, V. Propp (1928) a été le premier à reconnaître pour tout récit, à partir d'un corpus de contes merveilleux russes d'Afanassiev, une organisation narrative sous-jacente nommée « les trente et une fonctions du récit », dont les plus caractéristiques sont le manque et la liquidation du manque. Tout en s'inspirant des données théoriques de Propp, C. Bremond (1973) ouvre une nouvelle étape dans la genèse de la pensée sur la narrativité. Pour lui, les personnages occupent le premier plan et, étant donné qu'ils prennent sens par des rôles qu'ils occupent, la structure du récit ne peut plus reposer comme chez Propp sur la série d'actions et dépend fortement de « l'agencement de rôles ».

C'est en s'appuyant sur ces données que Greimas met en place sa structure narrative composée de trois « épreuves ». « Épreuves », puisqu'il considère que le récit « est comparable au sens d'une vie » (cité dans Courtés, 2003 : 88). De cette façon, le changement et la transformation qui dépendent de l'action (l'épreuve décisive) résident au cœur de la sémiotique narrative de Greimas. D'ailleurs, chez Propp aussi l'action joue un rôle primordial. Cependant, ce qui distingue « l'action » greimassienne de celle de Propp, c'est le fait qu'elle a pour seule propriété le langage. Autrement dit, il s'agit pour Greimas de l'action « en papier ». C'est ce qui le mène, d'une part, à réduire les fonctions paradigmatique de Propp et, de l'autre, à consacrer son effort à la construction d'une syntaxe narrative qui, tout en reposant sur le concept d'actant, prend source dans la réalité langagière du discours et dépend de la dynamique narrative.

C'est ainsi qu'apparaît le schéma narratif de Greimas, qui, de portée générale, établit un ordre de parcours et une orientation des discours. D'abord structuré sous la forme de trois épreuves – « qualifiante, décisive, glorifiante » (Greimas et Courtés, 1993 : 131) –, ce schéma a été redéfini, donnant lieu à deux modèles narratifs encore plus fonctionnels : 1) Contrat, Compétence,

Performance, Sanction ; 2) Manipulation ou Contrat, Action, Sanction. Si la priorité est donnée à la paire Sujet/Objet, c'est le plan de l'action (Compétence, Performance, Conséquence) qui révèle toute son importance. Et si le parcours Destinateur/Destinataire, ou d'interaction entre les sujets, vient au premier plan, c'est la manipulation qui est mise de l'avant (Fontanille, 1998 : 112).

Ainsi se dessinent trois grands domaines d'articulation sémiotique revendiquant l'autonomie des niveaux de parcours du sens par rapport aux données narratives. Il en résulte un élargissement du champ d'étude qui va au-delà du simple récit et qui peut concerner toutes sortes de discours.

Cependant, le point de convergence entre ces trois parcours est la place attribuée à la sanction. En effet, située au terme des schémas narratifs, cette dernière implique la présence d'un Destinateur. Soit ce dernier donne la récompense ou la punition à partir de la conformité ou la non-conformité de l'action réalisée par le sujet (sanction pragmatique) ; soit, sur un jeu de l'être et du paraître, il établit un jugement épistémique à propos de la vérité ou de la fausseté des faits accomplis (sanction cognitive) ; soit, enfin, il réagit positivement ou négativement à l'action menée en procurant un état d'âme euphorique ou dysphorique au sujet (sanction pathémique).

La sanction comme déclencheur du parcours narratif

Si nous voulons traiter la question posée au début de cet article, il importe de savoir si toutes les cultures et tous les discours partagent cette place accordée à la sanction et s'ils la traitent de la même façon. En vérité, nous sommes conscient du fait que rares sont les discours qui permettraient d'envisager la sanction comme le déclencheur principal de tout le parcours et de la situer à l'origine même de l'action. Mais un conte populaire persan, très connu depuis des siècles, intitulé *Le Maître forgeron et son Apprenti* et n'ayant qu'un statut oral, impose un sort différent au programme narratif et le fait commencer par une sorte de sanction pragmatique anticipée que nous pouvons considérer comme un moyen de manipulation².

Le Maître forgeron et son Apprenti

Il était une fois dans un petit village, un Maître forgeron qui envoyait tous les jours, avant tout, son apprenti remplir la cruche à la fontaine. Chaque matin, avant le départ de celui-ci et avant de lui avoir remis la cruche, il lui donnait une gifle. Ensuite, l'apprenti partait vers la fontaine et revenait à la boutique avec la cruche remplie d'eau. Un jour, le Maître oublia de le gifler

et l'apprenti, au moment du retour, fit tomber la cruche et la cassa. Dans l'entourage, ayant appris la nouvelle, les gens se dirent : « Sans avoir commis aucun tort, l'apprenti était condamné à recevoir une gifle chaque matin ; maintenant qu'il vient de casser la cruche, la mort sera certainement la moindre punition qui l'attend ». Mais, quand l'apprenti revint, le Maître ne fit aucun geste et ne se fâcha même pas. Les voisins, étonnés, en demandèrent la raison. Le Maître répondit : « Les autres jours, je le punissais avant son départ pour qu'il s'en souvienne sur tout le chemin et qu'il accomplisse bien sa tâche. Puisque j'ai oublié de le faire aujourd'hui, à quoi cela sert-il de lui en vouloir et d'avoir des regrets ? ». (Notre traduction)³

Ce conte semble bien commencer par une sanction pragmatique ; or, cette sanction pragmatique anticipée (punir d'avance), que nous pouvons dénommer l'anté-sanction, constitue en fait une manipulation et même une forme de compétence. Autrement dit, nous avons affaire à une sorte de sanction, qui, au lieu d'être au service d'une évaluation finale, agit comme une figure de punition anticipée et manipule le sujet. À la sanction effective de la fin se substitue une sanction figurative du début. L'acte de frapper est en vérité une force figurative qui correspond à trois ordres discursifs. Premièrement, il apparaît comme une punition d'avance et constitue de ce point de vue une sanction pragmatique anticipée. Deuxièmement, il fonctionne comme ce qui met en branle le programme d'action et donne lieu de ce fait à une sanction manipulatoire. Troisièmement, il agit comme ce qui modalise l'action par rapport à un devoir-faire auquel le sujet ne peut plus échapper et met ainsi en place une sanction modalisante et préventive. Si nous mettons cette sanction en rapport avec l'évaluation qui se produit par les voisins quand l'action échoue, et qui est d'ordre imaginaire (imaginer la punition qui pourrait être appliquée par le Maître), nous nous trouvons en mesure de parler d'une post-sanction. C'est ce qui nous mène d'ailleurs à considérer l'acte de gifler, qui est préventif, comme une sanction inchoative et l'évaluation des voisins, qui est imaginaire, comme une sanction terminative. Comme nous pouvons le constater, nous sommes en présence d'une situation qui remet en question l'ordre canonique étant donné qu'elle déplace la sanction, multiplie ses fonctions en lui procurant une figure du début et une image de la fin, et l'enrichit sur tous les plans sémiotiques. À ce propos, deux remarques sont indispensables :

- i) ce qui fait échouer ici le programme narratif, ce n'est ni le manque de l'action chez l'actant-sujet (il s'agit d'un parcours habituel auquel le sujet est familier étant donné qu'il se répète

tous les matins), ni la présence quelconque d'un anti-Destinateur, d'un anti-sujet, ou d'un anti-programme (il s'agit du même parcours maintes fois réalisé sans aucun obstacle) ;

- ii) une « erreur du Destinateur » explique cet échec puisqu'il oublie de donner la gifle et de mettre en œuvre la sanction préventive, ce qui démodalise le sujet, le désensibilise et finit par désémantiser l'acte. En tout cas, la programmation et la déprogrammation dépendent toutes deux de l'instance de la manipulation par sanction et de la présence ou de l'absence du corps du Destinateur. De ce point de vue, nous avons affaire à un conte qui ne propose qu'une seule quête (aller remplir la cruche à la fontaine) avec pour seul possible narratif une punition exercée par le Destinateur. En effet, une fois l'acte de gifler omis, le programme de quête sera suspendu et l'action échouera. Cela prouve que c'est une sanction manipulatoire qui ouvre la quête et la fait progresser, tandis que la négligence ou son absence la fait cesser, provoque à la fois la perturbation du programme d'usage (la cruche est cassée) et du programme de base (il n'y aura pas d'eau) et rend possible le passage à une sanction imaginaire.

Dans son étude sur la narrativité, en comparant les deux stratégies orientale et occidentale, E. Bertin attire notre attention sur le fait que l'Occident se caractérise par la logique du programme, un mode de pensée qui met l'accent sur l'événement et l'affrontement en tant qu'étape décisive de la situation narrative, alors que l'Orient et particulièrement la pensée chinoise sont reconnus pour leur obsession de la production de l'effet sur l'autre.

En épousant l'évolution du cours des choses pour en tirer parti, la stratégie chinoise s'inscrit dans une logique tensive et non narrative. Elle opère en effet sur le mode du déploiement continu qui sera porteur de transformation, mais déploiement non orienté à l'avance. La transformation opérée par le stratège s'étend ainsi dans la durée et c'est cette continuité qui lui donnera son effet. De ce fait, elle se caractérise en général par un tempo lent. On observe là un mode de devenir et de déroulement de l'activité stratégique qui s'oppose à notre tradition occidentale, fortement imprégnée du modèle narratif et de ses enchaînements d'étapes orientés vers un dénouement et ponctués de discontinuités. (Bertin, 2003 : 33)

Sans chercher à réfuter la thèse du sémioticien, nous voudrions avancer l'idée que, dans ce conte folklorique persan, la transformation ne dépend ni d'un programme conçu d'avance, ni de la durée ou de la lenteur. Tout au contraire, ce qui caractérise ici le procès et son résultat, c'est une non-durée et un *tempo* vif.

Cependant, l'on ne peut pas nier la part de l'effet puisque l'application de la gifle peut être interprétée comme un « survenir », que J. Fontanille et C. Zilberberg définissent comme « coup » (1998 : 118), ce qui correspond à l'anticipation de l'événement et à la représentation de la réalisation de l'action par le Destinateur avant même que le passage à l'acte n'ait lieu. On dirait que la sanction manipulatoire du début décide du sort de l'action ; cela a pour résultat d'affaiblir la part de l'événement et d'accentuer le rôle de l'effet. Deux raisons justifient le fait de voir tout le procès sous l'emprise d'un « survenir » :

- i) le déplacement de la sanction pragmatique vers le début du parcours pour la transformer en une punition anticipée, manipulatoire et tensile ;
- ii) l'intervention du Destinateur au commencement du procès que l'on peut définir comme une sanction préventive jouant le rôle à la fois de l'accélérateur et du régulateur par force de la trajectoire.

Ces deux procédures ont pour résultat de changer le statut du sujet-apprenti en un non-sujet. Selon E. Landowski, la première solution pour pouvoir manipuler l'autre en toute sécurité, c'est de le « ramener au statut d'un non-sujet » (2005 : 24). Ainsi, il sera tout à fait juste de constater que le « survenir » oriente tout le parcours et le fait se dérouler dans le bon sens, non seulement parce qu'il crée un lien tensif entre l'actant-sujet et le parcours à accomplir, mais aussi du fait qu'il garantit la maintenance de la tensivité⁴ tout au long du procès⁵.

Le fait tensif relie ici le geste du Maître (l'intensité) et le déploiement spatial (l'extensité). En ce qui concerne l'activité somatique, nous sommes en présence du sensible qui est créé par l'atteinte au corps de l'autre. Par rapport à l'étendue spatiale, nous nous trouvons face à l'intelligible, c'est-à-dire à une évaluation qui concerne l'espace de l'autre et fait intervenir l'observateur social. À partir du rapport entre l'intensité (la gifle-tonique / l'absence de la gifle-atone) et l'extensité (la boutique-le proche / tout l'entourage social-le lointain), se produit une valence qui rend compte de la diffusion de la valeur. Du côté du rapport gifle/boutique (tonique/proche), nous avons affaire aux valeurs d'absolu, « éclatantes en intensité et concentrées en extensité » (Zilberberg, 2006 : 27). Du côté du rapport absence de la gifle/entourage social (atone/lointain), nous constatons des valeurs d'univers « médiocres en intensité et diffuses en extensité » (*ibid.*). À vrai dire, de même que l'intensité tonique met en branle le sujet, sémantise l'acte et met du sens dans le parcours somatique, de même l'intensité atone sémantise l'actant social, ouvre le

champ interactionnel et donne lieu à une co-communication sociale (communication collective orientée par la même intention et au service d'un faire ensemble).

Dans tous les cas, les valeurs d'absolu garantissent le bon fonctionnement de l'action tout en empêchant l'emballement imaginaire de l'apprenti, tandis que les valeurs d'univers participent à l'incertitude du parcours de l'action et ouvrent la voie à l'emballement imaginaire de l'actant collectif. Ainsi, le rapport sensible/intelligible crée deux sortes de perspectives : la première est celle qui lie le sujet apprenti au Maître et aboutit à des valeurs limitatives (leçon pour un) – ce qui correspond à une perspective fermée – ; la seconde s'explique par celle qui lie l'apprenti et le Maître à l'observateur social et débouche sur des valeurs illimitées (leçon pour tous) – ce qui correspond à une perspective ouverte.

Le tableau suivant présente le fait tensif que nous venons de décrire :

Schéma de la structure tensile et de la mise en perspective

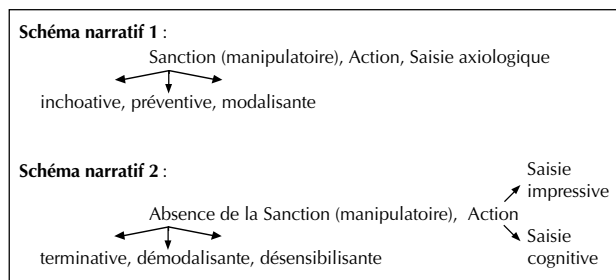
Niveaux	sensible ↓ intensité	intelligible → ↓ extensité →	valence	perspective
Sous-niveaux	tonicité ↓ tonique vs atone	déploiement spatial ↓ proche → vs lointain →	valeurs ↓ valeurs d'absolu vs valeurs d'univers	un vs tous fermée ouverte

En effet, l'application de la force (la gifle) au corps du sujet modifie son statut, affecte son parcours et fait de celui-ci un sujet sensible tout en créant une différence de potentiel. Aussi, cette force change la sensori-motricité d'un tel sujet car elle lui procure une certaine compétence, qui non seulement détermine le dynamisme de l'action, mais aussi l'oriente dans sa seule visée (apporter la cruche remplie d'eau à la boutique). En tout état de cause, nous avons affaire à une stratégie qui fait prévaloir l'effet sur l'événement par la production du choc et du vif. C'est pourquoi tout obéit à une logique tensile. Le parcours de l'apprenti ne subit la défaite que lorsque la sanction manipulatoire du début n'est pas respectée. Le déséquilibre provient alors du manque du « survenir ». Il faut que l'éclat du début se change en matité pour que nous soyons confrontés à la détérioration du procès et à l'arrêt de l'événement. Tout se passe comme si l'intensité était le seul garant de la trajectoire narrative et que son absence impliquait la déprogrammation. Une distinction demeure à l'origine de la désorientation du parcours : tant que le « survenir » a lieu et que l'éclat fonctionne comme une valence⁶ tensile prenant en

charge le devenir du procès, nous avons affaire à un parcours identique sans qu'aucune résistance ne vienne perturber la situation narrative; mais, dès que l'« identique » est remplacé par le « distinct », le cours du devenir s'arrête et nous sommes conduits à l'échec. Autrement dit, le dysfonctionnement de la force tensile, que l'on peut identifier à l'absence de la sanction manipulatoire et au relâchement de l'éclat, entraîne la perte du contrôle de la situation narrative et fait échouer l'action. Cela montre bien que la punition placée au commencement du programme correspond à une visée tensile responsable de la régulation de tout le devenir en cours et de la manipulation du sujet de l'action.

En ce qui concerne la temporalité, la totalité du conte semble être régie par deux axes différents: i) « tous les jours »; ii) « un jour ». Le premier est celui de la successivité, de la continuité et de l'identique (le même). Le deuxième se caractérise par la singularité, la simultanéité, la discontinuité et le non identique. Cette temporalisation témoigne de deux schémas narratifs distincts sur le plan paradigmatique et récurrents sur le plan syntagmatique. Il s'agit en fait, dans les deux cas, du même parcours opposable au plan paradigmatique. À la sanction manipulatoire s'oppose l'absence de sanction et, à la saisie axiologique (la conjonction avec l'objet de valeur – la cruche remplie d'eau), s'opposent, d'une part, la saisie impressive (« se livrer à l'impression immédiate » [Fontanille, 1999 : 227]) des voisins (« la mort... l'attend ») et, de l'autre, la saisie cognitive du Maître (le raisonnement qui fait savoir que tout regret concernant la perte de l'objet est inutile). Les schémas suivants résument l'ensemble de ce que l'on vient de constater sur le rôle et la place de la sanction :

Schémas des parcours de la sanction



Cependant, on ne peut ignorer le fait que la temporalité successive est marquée par une forte tensivité, étant donné qu'à son origine réside une sensori-motricité somatique de l'ordre du « survenir » et qu'elle est déterminée par l'itérativité. En revanche, la temporalité simultanée est identifiée au relâchement et à l'absence de tensivité. Cela indique que la présence appartient

ici au domaine du continu et que l'absence s'inscrit dans le champ du discontinu. Cela montre également que la présence relève de l'intensité et produit des effets toniques, alors que l'absence est de l'ordre de l'extensité et donne lieu à des effets atones. À ce sujet, H. Parret ne manque pas de préciser que

[...] la valeur énonciative de présence est imposante. La reconnaissance ou le saisissement d'une « présence » est une affaire hautement affective, voire [érotique]. Les présences sont pathémisées et jamais les corrélats d'états purement cognitifs. (2001 : 10)

On ne peut pas évoquer ici la question de la temporalisation sans établir le lien avec la procédure spatiale. « Est présent ce qui est là, *hic et nunc, in vivo* » (*ibid.* : 61). En réalité, l'espace intervient de deux manières dans les schémas narratifs du *Maître forgeron et son Apprenti* : dans un premier temps, en tant qu'espace familier et circulaire qui va de la boutique à la boutique, il participe au bon déroulement de l'action et s'identifie à l'espace intime de la réalisation ; dans un deuxième temps, en tant qu'espace étranger et distinct, il marque la rupture de l'événement et est semblable de ce point de vue à l'espace social de la virtualisation. On pourrait maintenant assimiler ces deux types d'espace à deux sortes de visées qui se dessinent à partir de chacun des parcours narratifs mentionnés : à l'espace de la réalisation correspond une visée tonique ; à l'espace de la virtualisation, une visée atone. Pour dire comme Fontanille et Zilberberg (1998 : 93), le premier coïncide avec « le proche » et constitue une spatialité immédiate, et le deuxième est en concomitance avec « le lointain » et nous met en face d'une spatialité distante.

Dans les deux cas de figure, qu'il s'agisse d'une tensivité forte (présence) ou d'une tensivité faible (absence), nous sommes confrontés à une quête régie par la modalité du /vouloir/⁷. Il est à noter que ce /vouloir/ apparaît sous forme d'un /faire-vouloir/ étant donné qu'il est infligé par le Destinateur à l'actant-sujet. Mais il est aussi évident qu'un tel /vouloir/ se manifeste sous deux conditions : i) par la transmission du programme à l'actant (le fait de lui remettre la cruche chaque matin) ; ii) par la sanction manipulatoire (l'application de la gifle) et la transmission de la dynamique. Ainsi, l'application modale du vouloir trouve deux sources différentes dans notre conte : l'une perceptivo-somatique (la gifle qui sert de moteur au mouvement et qui détermine le parcours du sujet) et l'autre éthico-cognitive (la cruche qu'il faut remplir est le lieu d'inscription d'une trajectoire et d'une loi qui considère l'eau comme le signe de la vie pour la boutique – « tous les jours, avant tout... »). Selon les termes de P.A. Brandt, ce Destinateur serait « investi comme *petenta* (une loi ou une

divinité) » (1992 : 89). D'ailleurs, si l'on assimile le Maître forgeron à une divinité, on serait amené par la suite à interpréter le vouloir accélérateur (la gifle) comme un pouvoir qui garantit la compétence de l'apprenti. Ainsi, l'on ne peut plus nier la présence modale du pouvoir-faire que le Destinateur est en mesure de transmettre au sujet par l'exercice de la force somatique. De toute façon, dans le cas de la temporalité continue dotée de la vision tonique, les deux aspects du vouloir sont présents. C'est ce qui fait apparaître le Destinateur dans le rôle d'un sujet opérateur. Cela crée une dynamique très compliquée dont Brandt propose la définition suivante :

1) *elle [cette dynamique] est capable de vouloir pour une autre, au nom d'une autre, de transférer ses pulsions (de vie ou de mort) sur une autre dynamique, donc d'échanger de larges séquences de sa mémoire modalisée contre celle d'une autre dynamique – par une sorte de mimétisme ; [...] son vouloir est transitif, transmissible, actif comme un faire-vouloir ; [...] 2) elle dispose [...] d'un espace de communication et d'influence qui fonctionne comme un fragment d'espace de contrôle, où son image intentionnelle d'un espace-temps voulu-pour-l'autre affecte les variables externes jusqu'à les amener à la reproduire sous la forme d'une contrainte fatale, d'un chemin objectif, passant exactement là où se trouve l'autre en l'honneur de qui l'image intentionnelle était formée.* (Ibid. : 102-103)

Mais, dans le cas de la temporalité discontinue, privée de l'intensité, seule la source éthico-cognitive du vouloir est impliquée. Cela nous amène à constater qu'il est seulement question, en ce qui concerne la visée atone, d'une pré-modalisation (méta-vouloir) puisqu'il y manque la force nécessaire pour changer la dynamique du sujet et le rendre compétent (l'absence de la dimension perceptivo-somatique et donc du pouvoir-faire). C'est pourquoi la quête qui nous préoccupe ici relève d'une même instance sémiotique dédoublée : celle d'une présence étirée entre

le réel et le virtuel. Le tableau ci-dessous montre que les deux types de temporalité à l'œuvre dans notre conte correspondent chacun à divers effets de sens qui dépendent eux-mêmes de différents niveaux sémiotiques.

Comme nous pouvons le voir, la sanction manipulatoire du début de parcours non seulement régule le processus en le surveillant avec soin, mais en plus l'affecte sur de nombreux plans sémiotiques qui méritent une réflexion plus approfondie.

Une narrativité tensive

Sur le plan narratif, nous sommes en présence d'une quête instaurée par un Destinateur initial. Ce dernier apparaît comme une divinité qui décide du sort du Destinataire-sujet ainsi que de l'ensemble du parcours par le biais de la punition anticipée. L'exercice de la sanction manipulatoire, placée tout au début du procès, change notre conception de la narrativité pour laquelle la sanction trouvait toujours sa place à la fin du parcours narratif. Ce changement modifie l'image que l'on se faisait du sujet de la quête en le considérant comme « partenaire du dialogue et d'échange » (Geninasca, 1997 : 43). En vérité, notre sujet occupe ici le statut d'une machine qui ne peut fonctionner que selon le programme mis à sa disposition. Pour un tel sujet, la question de la crédibilité, comme le suppose J. Geninasca, ne se pose pas.

Devenir crédible c'est, pour le sujet du faire persuasif, obtenir la reconnaissance de son identité, de la permanence dans le temps du vouloir qui le lie, indépendamment des circonstances, aux valeurs qu'il assume et qu'il suppose assumées par le sujet jugeur à l'arrêt duquel il se soumet. (Ibid.)

La punition du début efface l'identité du sujet parce qu'il ne restera rien à évaluer. La transformation ne dépend ni de la compétence ni de la performance du sujet. Tout au contraire, elle repose entièrement sur l'activité somatique du Destinateur initial. Ce qui est

Présentation de la temporalité et des niveaux sémiotiques du conte

temporalité	tous les jours	un jour
niveau narratif	sanction manipulatoire → action → saisie axiologique	absence de la sanction manipulatoire → action → saisie impressive et cognitive
niveau modal	faire-vouloir devoir-faire pouvoir-faire	méta-vouloir ne pas devoir-faire ne pas pouvoir-faire
niveau tensif	visée tonique	visée atone
niveau spatial	proche	lointain
niveau de présence	réel	virtuel

à l'origine de la conformité du sujet à l'univers de la réalisation ne tient pas à l'action pour laquelle il est programmé. C'est l'acte tensif du Destinateur qui s'avère décisif pour tout le parcours. De ce point de vue, la signification peut être considérée non plus comme quelque chose à venir, mais comme une donnée que le sujet judicateur impose dès le départ, avant même que le sujet ne soit plongé dans l'univers de l'action.

Cependant, le conte que nous étudions met en place trois types de Destinateurs.

- 1) Un Destinateur initial (individuel) qui communique au sujet un programme à accomplir dont la Vérité est garantie par l'application de la force tensive. En effet, ce Destinateur fait en sorte que la séquence contractuelle et la sanction existent au même moment. Tout se passe comme si le contrat était signé et mis en œuvre par la sanction. Cette confusion des séquences ne peut répondre qu'à une seule exigence sémiotique : recourir à la tensivité forte afin de garantir le bon déroulement du procès narratif. Évidemment, cette tensivité s'obtient ici par la superposition d'une séquence (contractuelle) à une autre (sanction).
- 2) Un Destinateur intermédiaire (social) qui assume le faire interprétatif quand la cruche est cassée. Il n'a pas le même statut sémiotique que le premier. Il signifie par une saisie impressive, son faire est d'ordre cognitif et il prend source dans le faire pragmatique du Destinateur initial (« Chaque matin, [...] il lui donnait une gifle »). Il témoigne de l'intention de communication qui s'établit, d'une part, entre les gens du village (co-communication) et, de l'autre, entre ceux-ci et le Destinateur initial (intercommunication : « Les voisins, étonnés, en demandèrent la raison »). De plus, il s'inscrit à l'intérieur de la fonction jugement puisqu'il débouche sur un faire interprétatif voyant la mort comme la seule punition possible pour le Destinataire-sujet (« maintenant qu'il vient de casser la cruche, la mort sera certainement la moindre punition qui l'attend »). On peut interpréter la présence de ce Destinateur intermédiaire comme la mise en relief, une fois de plus, de la séquence sanction sur laquelle repose toute la dimension narrative. Le jugement médiateur, fondé lui-même sur la punition anticipée, débouche sur une justification du Maître forgeron. Nous sommes donc ici en présence de deux activités d'ordre cognitif appartenant à deux registres différents : le faire pragmatique et le faire observateur. De fait, le médiateur apparaît dans le rôle d'un actant observateur et collectif. « Un actant collectif se définit pour sa part comme une collection d'acteurs individuels dotés d'une compétence modale ou d'un faire

commun » (Alonso Aldama, 2000 : 51). Notre actant collectif se trouve caractérisé par le trait modal de croire qui doit son existence à la manifestation figurative d'une donnée aspectuelle définissable comme une sanction itérative (la répétition de la gifle). On peut ainsi mentionner la débauche d'une séquence narrative qui débute par la sanction et aboutit à une saisie cognitive. Cette dernière prend la forme d'une suite syntagmatique qui correspond à un ordre de faire : observateur, interprétatif, évaluatif. L'observation n'a de sens que par rapport à l'activité tensive du sujet opérateur. Elle a ainsi pour fondement une vérité factuelle qui est à l'origine de l'attente de l'actant collectif et qui oriente son savoir autant qu'il aboutit à un croire : « la mort sera certainement la moindre punition qui l'attend ».

Nous constatons que le savoir et le croire déterminent le faire interprétatif du Destinateur-observateur. Situé entre le Destinateur initial et le Destinateur final, le Destinateur intermédiaire est cette figure collective qui, allant, en ce qui concerne l'action du sujet, du mode existentiel du réel à celui du virtuel, se place dans l'ordre du *continuum* tensif⁸. En effet, l'inscription du Destinateur collectif dans la dimension tensive se manifeste par son faire interprétatif que l'on peut assimiler à la supposition du plus haut degré de l'acte tensif : infliger la mort. Selon ce type d'actant, la mort serait l'aboutissement logique d'un parcours tensif qui commence par la gifle.

- 3) Mais on peut supposer aussi la présence d'un Destinateur final qui introduit une rupture dans cet ordre tensif et fait apparaître la discontinuité dans le continu ; ce qui s'explique d'ailleurs comme une frustration à l'attente du sujet.

Ce qui arrête le cours de la tension et s'oppose au continu tensif imaginé par l'actant collectif relève, nous semble-t-il, d'une différence de conception du statut de la valeur. Pour le Maître forgeron, la tensivité ne peut être qu'au service d'une valeur dont la vérité est à garantir. Autrement dit, la force tensive n'est qu'un soutien pour des valeurs à venir. Les valeurs dont la vérité ne peut plus être sauvée ne méritent aucune tensivité et, par voie de définition, aucune sanction pragmatique (« à quoi cela sert-il de lui en vouloir et d'avoir des regrets »). Avec l'écroulement de la valeur s'effondre également toute tâche tensive et se ferme logiquement la voie à la passion (pas de regrets). Il n'y a pas d'effet passionnel, d'une part, parce qu'il n'y a pas de valeur en perspective et, de l'autre, parce que nous sommes dans un univers sémiotique qui ne donne lieu à aucune polarisation thymique d'ordre euphorique ou dysphorique. « L'effet passionnel résulte [...] de

la conjugaison de ces deux propriétés, l'affect et la valeur» (Fontanille, 1998 : 202).

Ainsi, du point de vue affectif, trois moments sont à distinguer dans le conte :

- 1) Tout d'abord, on remarque un temps initial qui fait apparaître un Destinateur scindé en deux étant donné qu'il se caractérise par deux formes de vie : l'une embrayée et l'autre débrayée. L'embrayage fonctionne comme un rappel tensif et fait revivre le Destinateur (tous les jours) dans le plan affectif, ce qui se rapporte à la scène passion-action-valeur. Le débrayage correspond au relâchement tensif et donc à l'absence du plan affectif, ce qui nous confronte à la situation non-passion-action-non-valeur.
- 2) Ensuite, on observe un temps médiateur entendu comme la présence d'un Destinateur collectif qui ne voit qu'une continuité dans le parcours tensif. Cela signifie imaginer une scène complètement dysphorique : passion-action-passion (gifle, non-valeur, mort). Pour être plus précis, on peut souligner que l'absence de la gifle peut être considérée comme une alternative qui ouvre la voie à une esthésie puisqu'elle nourrit dès le départ le parcours d'émotion en renversant l'axiologie. Cette absence supprime la compétence du sujet et dote le parcours d'une alternative émotionnelle en rendant les voisins capables d'imaginer une sanction terminative.
- 3) Enfin, on constate un temps final qui fait réapparaître le Destinateur initial, mais cette fois avec la décharge affective – une manière d'établir la phorie (pas de regrets) et d'abandonner ainsi la dimension affective au profit de la dimension cognitive. Cela peut s'interpréter comme la présence de l'ordre scénique passion-action-cognition. Nous avons ainsi affaire à une circulation des scènes : la scène du Maître nourrie d'une force tensile (tonique/atone) ; celle de la collectivité caractérisée par l'émotion ou l'esthésie ; celle, enfin et à nouveau, du Maître par une voie phorique où se dessine la saisie cognitive.

L'instance du corps

Puisque tout commence par une prescription tensile d'ordre gestuel (la gifle), on peut dire que le plan somatique déploie toute son ampleur dans l'énoncé. En effet, la punition liminaire, d'une part, déclenche le programme narratif tout en garantissant son bon déroulement jusqu'à la réalisation et, de l'autre, sert à la transmission du savoir à l'actant-sujet. C'est ce qui impose d'ailleurs une lecture phénoménologique du texte. Tout se passe comme si le phénoménal devenait le lieu approprié où s'inscrit le plan de l'action et comme s'il fonctionnait en tant que centre

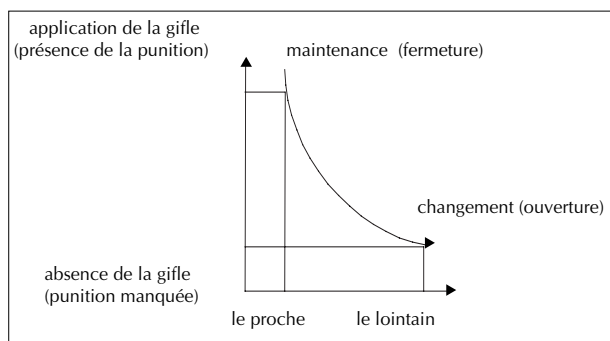
déictique autour duquel s'organise tout le parcours narratif depuis la sanction jusqu'à la fin. C'est pourquoi, une fois le corps absent, nous serons confrontés à la déprogrammation et l'action ne pourra pas aboutir. À ce sujet, J.-C. Coquet affirme que « l'instance de base, c'est le corps [...]. C'est [...] en fonction de sa position, de ses actes que le sens prend forme. » (1997 : 114). Ainsi, le corps du Destinateur se situe à l'origine de tout le parcours, mais on dirait qu'il délègue par l'acte somatique son pouvoir et son savoir au sujet. De fait, dans le rapport corps à corps qui s'établit entre les actants, le Destinateur impose toutes ses tensions au sujet, qui, en les mémorisant, sera capable de mener le parcours à sa fin. Autrement dit, il transforme le corps du sujet en un lieu possible du parcours et de l'action. Il en résulte que le fonctionnement du corps est dédoublé : nous avons affaire, d'une part, à un corps source et cible qui s'énonce comme phénoménal et, de l'autre, à celui qui mène le parcours narratif et qui s'avère sémiotique. De toute façon, il est évident qu'une seule instance régit les deux : le corps du Destinateur. Il ne faut pas considérer ce corps propre du Destinateur, qui prend sens dans son acte tensif et qui impose ses règles au monde, comme privé de la « capacité réflexive » et donc de la force assertive. En fait, la sanction manipulatoire placée et répétée au début du parcours remplace l'assertion prédictive et ne laisse aucun lieu de doute à la présence d'un *ego* qui s'affirme par son intervention somatique et tensile sans pourtant se dire *ego* par l'activité de la prédication. Comme le précise F. de Chalonge : « Dans ce qui est ainsi conçu comme le domaine de "l'anté-assertif", le corps prend une place centrale » (1996 : 105). Ainsi, en tant qu'instance fondatrice de la narrativité, la sanction anticipée est ici responsable du déchirement corporel et de la diversité de l'identité⁹ actantielle. Elle distingue deux corps qui interviennent à deux niveaux différents. Un corps source (le Destinateur) que J. Fontanille identifierait au « Moi-chair » :

Le Moi-chair étant l'instance de référence, l'identité postulée mais toujours susceptible de se déplacer, il adopte une ou plusieurs positions, et il est le siège et la source de la sensori-motricité qui détermine toute visée et toute saisie sémiotiques. (2004 : 37)

Et un corps cible que nous reconnaissons comme le Moi-corps (le sujet de l'action) puisqu'il représente une figure qui prend sens à la fois dans le Moi-chair qui le guide et par l'acte qu'il est contraint de mener. Le premier correspond au corps référent qui détermine l'énergie nécessaire au parcours et à son orientation aussi bien que l'inertie qui finit par y nuire. Le deuxième est assimilable au corps référé qui mène l'action sous le contrôle du

premier et s'abandonne à la défaite quand la tension manque. Autrement dit, le modèle de la production de l'acte reposera ici, du côté du Destinataire, sur l'interaction entre le Moi-chair et le soi-*idem* (une intensité maximale – la gifle – et une extensité minimale – le proche), d'une part, et entre le Moi-chair et le soi-*ipse* (une intensité minimale – l'absence de la gifle – et une extensité maximale – le lointain), de l'autre. Il dépend également, du côté du sujet, de l'interaction entre le Moi-corps et le soi-*idem* (la réception de la gifle et la continuité dans le parcours), d'une part, et entre le Moi-corps et le soi-*ipse* (l'absence de la gifle et l'arrêt du parcours), de l'autre. Ces interactions auront pour résultat la mise en place de deux types de valences: une valence d'intensité et une valence d'étendue. La corrélation entre ces valences peut donner lieu à des valeurs différentes. Du côté de la tensivité forte (pratique et réception de la punition) en corrélation avec l'étendue minimale (le proche et le parcours sans faute du sujet), nous sommes en présence des valeurs d'absolu que l'on peut définir comme des valeurs de concentration, d'effort, de vigilance, de maintenance et de succès. Du côté de la tensivité faible (l'absence et la non-réception de la punition) en corrélation avec l'étendue maximale (le lointain et l'arrêt de l'action), nous nous trouvons face à des valeurs d'univers que l'on peut assimiler à des valeurs de déconcentration, de distraction, de déviance, de défaillance, de défaite et de changement. Le schéma suivant indique bien les deux types de valeurs que la corrélation tensive peut mettre en jeu :

Schéma tensif de mouvements d'ascendance et de décadence



Comme le précise J. Fontanille, quand il y a, à partir de l'implication de la force tensive par le Moi-chair, dans le parcours de l'actant-sujet, « le recouvrement de chaque nouvelle phase sur la précédente » (*ibid.*), nous accédons à un type de perspective qui se qualifie comme la saisie et crée « l'identité des rôles ». Et, dès que la sanction anticipée est interrompue et que nous

sommes confrontés à la non-procuration de la force tensive, la procédure narrative s'arrête et avec cette rupture se créent un changement et un nouveau programme qui s'ouvrent sur l'imaginaire collectif. C'est ce qui lie d'ailleurs l'actant social à la perspective d'une nouvelle sanction : la mort. Cet oubli de la pratique de la punition que l'on peut assimiler à l'inertie constitue un manque pour l'actant sujet, non pas sur le plan narratif mais sur le plan tensif. Il est évident qu'une telle lacune cause la perte de tous les repères narratifs chez l'actant sujet puisque la position référentielle du Moi-chair en tant que source de l'énergie est absente. Cela aboutit au trouble de l'identité chez le sujet étant donné que les trois types d'identités susceptibles de décrire « le devenir de l'actant » – la référence tensive, la saisie et la visée – sont absents.

Dans l'ensemble, à la sanction anticipée (la prise de position et l'instance de référence) et à son absence correspondent deux zones différentes de la narrativité.

- 1) La zone *efficacité* où le Moi-chair fonctionne comme le vrai et seul responsable de l'action de l'actant apprenti – sa programmation, son acheminement et sa réalisation – par le recours à l'activité tensive de la sanction. Ainsi, il se rallie au sujet par une implication somatique et domine tout son parcours. En effet, le Moi-corps prend sens dans cette transition tensive et construit à l'intérieur de la zone Moi-chair celle de soi-*idem*. Cela aboutit à l'installation d'une identité qui se définit par répétition et d'un actant qui « sait sa leçon » et la répète sans faute. De cette façon, s'établit une zone de conformité où l'actant applique parfaitement les « scripts ». Selon J. Fontanille, « cette zone où la mémoire sémiotique de l'actant est entièrement consacrée à sa programmation est aussi celle de l'efficacité et de l'économie narrative » (*ibid.* : 41). Nous sommes dans l'ensemble dans une zone de progression et de réalisation due à la tensivité somatique.
- 2) La zone *inefficacité* où le Moi-chair, par absence d'activité tensive, cause la déprogrammation et l'échec du parcours de l'actant apprenti. C'est dans cette zone que l'actant connaît des troubles d'identité et n'est plus apte à mener l'action. On dirait que l'absence de la sanction anticipée empoisonne toute la zone de la narrativité, la rend non conforme, aboutit au dysfonctionnement de la mémoire sémiotique de l'actant et éteint son parcours. Cela non seulement prive l'actant de toute chance de saisie ou de visée, mais se situe en outre à l'origine de l'inefficacité narrative. Nous sommes dans une zone de dégradation et d'échec qui tient à l'absence de la tensivité somatique.

La tensivité aspectuelle

La manière dont le conte met ici son objet en perspective paraît très curieuse. Tout d'abord, il oppose, par rapport à la sanction anticipée, deux temporalités dont la première (« tous les jours ») appartient à la dimension aspectuelle de l'itérativité et la deuxième (« un jour »), à celle de la ponctualité. L'aspect itératif est caractérisé par une intensité maximale et sert à recharger le procès. Il apparaît, en fait, comme un écoulement continu du temps qui vient rythmer et équilibrer le programme en jeu, tandis que l'aspect ponctuel est définissable par une intensité minimale dont le rôle est de décharger le procès. La ponctualité marque une rupture dans l'écoulement du temps et contrebalance de surcroît les pulsions rythmées et régulatrices de l'action jusqu'à son arrêt total.

Ensuite, par rapport au procès lui-même, la temporalité itérative correspond au sème aspectuel de la perfectivité, alors que la temporalité ponctuelle correspond à celui de l'imperfectivité. D'une part, une force centripète et conductrice se dessine, lie le sujet au point de référence et mène le programme vers son achèvement (aspect terminatif). D'autre part, une force centrifuge s'annonce (aspect inchoatif), détache le sujet du centre de référence et arrête le cours du programme. Le couple itératif/perfectif donnerait lieu au massif puisque nous sommes en présence d'une accumulation de procès identiques et terminatifs. Le couple ponctuel/imperfectif, quant à lui, actualiserait le rare et l'épars car nous nous trouvons face à un procès dévié, dispersé et qui a échoué. En effet, le perfectif est lié à la réalisation de l'action et, de ce point de vue, il serait affaire de visée, alors que l'imperfectif nous ramène au virtuel et nous situe en ce sens du côté de la saisie.

C. Zilberberg attire notre attention sur le fait que

[...] le perfectif est une manifestante aspectuelle qui a pour manifestée un tempo rapide, et à son tour ce tempo rapide signifie que l'énonciateur fait savoir à l'énonciataire qu'il n'a pas de temps à donner, c'est-à-dire à « perdre », qu'il ne s'étendra pas, ne s'attardera pas sur... et inversement : l'imperfectif signifie par le choix de la lenteur cette fois que le sujet s'ouvre à la durée, que l'énonciateur comme l'énonciataire vont prendre leur temps, tout leur temps.

(1991 : 102)

En accordant cette remarque à l'objet de notre étude, nous constatons que la gifle, en tant que détermination du procès, nous fait accéder au perfectif puisqu'elle anticipe le résultat de l'action, garantit son dynamisme, empêche son égarement et la rend mécanique, car tout se déroule comme il se doit. Toutes ces indi-

cations vont dans le sens de l'accélération du procès qui s'affirme « indivisible ». Tout se passe comme si l'action dépendait non plus du temps de l'action, mais de l'aspect perfectif, qui prend sens lui-même dans un *tempo* rapide défini par le coup (la gifle).

Tout au contraire, l'absence de la gifle espace le temps du procès, donne à l'action la possibilité d'être « divisible », rend le Destinataire-sujet distrait, impose au parcours narratif une certaine lenteur, qui ne peut que coïncider avec l'imperfectif, et finit par s'ouvrir sur une scène émotionnelle collective. On dirait que la tensivité aspectuelle enlève au temps linguistique son effet de durativité (« tous les jours » ne produit plus la valeur temporelle qu'on lui reconnaît). De même, on dirait que l'absence de cette tensivité surajoute à la valeur du temps linguistique (« un jour »), annule son effet de brièveté (par rapport à tous les jours) et impose une temporalité étendue qui va saisir (comparaison des deux temps par les voisins) toutes les cases du procès : les procès précédents menés avec succès et le procès échoué. Cela montre bien que l'imperfectif relève de l'instabilité et nourrit l'imaginaire étant donné qu'il n'est pas orienté, faute de la tensivité aspectuelle. Ainsi, il est facile de remarquer que cette dernière a la capacité de déjouer l'ordre temporel et finit par conférer au discours non pas un temps qui lui serait propre, mais un tempo qui lui est propre. En outre, reconnaître que l'emprise du Destinateur sur le procès le stabilise et équivaut au perfectif, signifie que nous avons affaire à un parcours totalement embrayé. C'est ce qui prouve d'ailleurs qu'un tel procès ne peut pas être subjectif, même si la part du sujet dans l'aboutissement de l'action est considérable. L'embrayage est aussi ici d'ordre tensif puisqu'il est réalisé par l'interaction corporelle de la gifle. Il garde en fait le Destinataire-sujet en liaison constante avec l'ici-maintenant créé par l'application de la force tensive. C'est pourquoi le temps se transforme en *tempo* pour ne viser que le résultat de l'action. On peut donc en conclure que la sanction anticipée a pour fonction, dans le texte étudié, de rendre le procès en question embrayé, perfectif, objectif, stable, indivisible et réalisable.

Mais une fois le parcours narratif dégagé de l'emprise du Destinateur, se crée un nouveau temps subjectif indépendant du « maintenant » tensif de l'action dictée par le Destinateur. C'est ce qui nous fait passer de l'embrayage au débrayage. En effet, l'absence de la sanction manipulatoire change la notion de temps, la libère de ses contraintes narratives, fait intervenir l'imaginaire collectif, rend le sujet responsable de ses actes et lui confère un nouveau statut qui est celui du sujet autonome. Il en résulte que l'absence de la sanction manipulatoire permet de rendre le procès débrayé, imperfectif, subjectif, instable, divisible et virtuel¹⁰. On

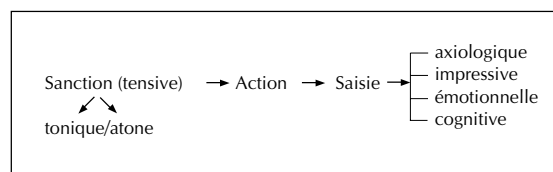
voit bien comment la tensivité aspectuelle qui provient de la sanction anticipée permet d'outrepasser la notion de temps et de l'inscrire dans l'ordre du *tempo*. C'est exactement sous l'effet de cette même tensivité que l'ordre temporel est inversé : 1) ce qui a été évalué, sur le plan linguistique, comme une temporalité longue est assimilable, sur le plan sémantique, à une temporalité brève, vu l'aspect mécanique du procès ; 2) ce qui a été considéré linguistiquement comme une temporalité brève cède sémantiquement sa place à une temporalité longue, étant donné l'indépendance du procès et l'autonomie du sujet. Ici, tout se passe comme si le sens de la vie dépendait non plus de l'ordre, de la régularité et de la continuité, mais de l'oubli provoquant le discontinu, l'absence, le désordre, l'imaginaire et l'inattendu. En effet, en tant que « contingences de la vie pratique » et ayant un impact sur le bon ou le mauvais déroulement des procès, l'« oubli » (quoique considéré comme involontaire) devrait être pensé comme l'un des principes d'articulation sémiotique, avec cette différence qu'au lieu d'appartenir à des stratégies de programmation et à des parcours de sécurité, il relève de l'imprévu et de l'« accident ».

C'est pourquoi l'absence de la sanction anticipée pourrait être interprétée comme une échappatoire à la routine et à la pratique d'une vie trop soumise au rythme régulier de la programmation, ou encore comme un souffle de vie et une fuite devant le régime contraignant d'une itérativité insensée. Le sens provient donc, dans notre cas, non pas de la présence, mais de l'absence et de ce que E. Landowski nomme le « risque ».

Au même titre que la régularité, principe présupposé par toute forme programmatique de l'interaction, que l'intentionnalité, base nécessaire pour toute manipulation stratégique, et que la sensibilité, condition de toute interaction en forme d'ajustement, l'aléa constitue de la sorte le principe fondateur d'un régime de sens et d'interaction autonome – le quatrième (et dernier) – à placer sur le même plan que trois autres : le régime de l'accident. Curieusement, nous le connaissons depuis toujours, nous en dépendons à chaque instant, nous en parlons sans arrêt, mais sans avoir jamais cherché [...] à le thématiser, à expliciter son mode de présence, à en analyser les conditions, les effets, la signification, la portée. (2005 : 64)

L'ensemble des données que nous venons de présenter sur le petit conte persan nous permet de retracer le parcours narratif et de proposer le schéma canonique de la sanction. Ce dernier est basé sur une sanction anticipée que nous qualifions ici de tensive étant donné son étroite liaison avec la visée et son issue sur une saisie.

Schéma canonique de la sanction



Pour pouvoir terminer cette réflexion, il faut évaluer le rôle de l'anticipation de la sanction dans le bon fonctionnement de l'action. Il s'agit en somme de savoir jusqu'à quel point le contrat doit intégrer une manipulation par sanction anticipée pour que l'action soit réussie. Cette question nous confronte à une différence radicale de la situation : dans le cas de la sanction tensive (tonique) et de la manipulation forcée, on va jusqu'à la réalisation de la punition, alors que dans le cas de l'absence de la sanction tensive (atone), et donc de la rupture de la manipulation, on s'arrête à la virtualisation de la punition. Cette remarque affirme le basculement des modes d'existence selon le type de sanction adopté. Par rapport à la punition réalisée, le sujet ne peut fonctionner que dans une structure embrayée, où il signifie par un programme rétrospectivement établi : aucune attente en perspective. En ce qui concerne la punition virtualisée, le sujet se trouve dans une structure débrayée que l'on peut interpréter comme une situation déformante puisqu'elle renverse tout le contenu narratif et transforme l'axiologie. En effet, avec la version virtuelle de la sanction, on change de registre et un nouveau programme s'ouvre : l'actant collectif essaie d'imaginer le programme du Maître. C'est même celui-ci qui devient l'objet de l'évaluation du peuple. L'accent est donc mis sur la forme de vie du Maître : « Comment va-t-il agir pour punir le sujet ? ». Et l'agent est même oublié. De plus, l'anticipation de la sanction invente une sorte de mémoire dont le rôle s'avère essentiel dans l'accompagnement de l'action : mémoire de l'empreinte corporelle.

Dans ce cas, étant donné la « coprésence temporelle » (« tous les jours »), pour emprunter le terme d'U. Eco (1999 : 379), et la contiguïté spatiale (le renouvellement de la gifle appliquée constamment au même corps) et actantielle (le rapport corps à corps), nous avons affaire à une entité sémiotique embrayée dont le bon fonctionnement actionnel repose sur la stabilité de la mémoire de l'empreinte corporelle qu'elle produit.

[...] l'empreinte est donc la figure, stable aussi bien dans l'espace que dans le temps, qui permet d'établir le lien entre deux faces, deux statuts, deux états ou deux rôles de la même entité.

(Fontanille, 2004 : 165)

En effet, en ce qui concerne le parcours de la manipulation, nous sommes en présence d'une force d'unification qui est constitutive d'une « mémoire de l'origine » relevant du « provenir ». On peut penser aussi, à la suite de J. Fontanille, que cette mémoire repose sur une tension rétrospective : « Les tensions rétrospectives fixent en quelque sorte le sens de ce qui n'en avait pas encore » (2006 : 58).

Conclusion

Au terme de ce parcours, nous voudrions revenir sur le fait que penser la sanction à la fois comme une manipulation et comme ce qui ouvre le champ de l'action tout en la rendant réalisable par l'intensité de la force somatique revient à se placer au cœur de la problématique tensive et somatique. Ainsi, le renversement de l'ordre des étapes de la narrativité, que nous avons justifié à partir du conte persan, a pour fonction de placer la sanction manipulatoire à l'origine du schéma de l'action. Cela s'oppose à l'aspect mécanique, formel et très logique du parcours narratif standard. En effet, avec les acquis de la sémiotique des passions, de la perception, de la tension, de l'interaction et avec ceux de la phénoménologie (« la situation de l'homme »), on voit mal aujourd'hui comment les phases de la narrativité et les configurations classiques, telles que nous les connaissons, pourraient rendre compte de tous les aspects de l'objet sémiotique ou des régimes de sens. C'est la raison pour laquelle l'appareil conceptuel de la sémiotique a besoin de s'élargir. D'où la multiplicité des modèles qui correspond à la nécessité de délimiter le champ de la réflexion et de faire reposer la démarche analytique sur une conception « ontologisante ».

La présente tentative laisse à penser que la syntaxe narrative, vu le rôle initial et anticipé de la sanction liée à l'activité de l'intensité somatique, relèverait de la problématique tensive et de celle du corps propre. C'est en cela que l'intégration de la grammaire tensive et du corps propre, dans le cadre général de la manipulation et de la programmation, trouve sa justification. C'est ce qui a d'ailleurs donné lieu au schéma canonique de la sanction (page précédente).

En outre, le dédoublement narratif (le programme du Maître et celui du peuple) crée trois spectacles distincts : celui du Maître, celui de la collectivité et celui du lecteur. Chaque scène s'adresse à un destinataire différent : la scène du Maître à l'apprenti, la scène de la collectivité au Maître lui-même et ces deux scènes s'adressent ensemble au lecteur. Il s'agit en fait d'un conte qui contient une leçon pour tout le monde.

Enfin, l'on ne peut pas finir cette réflexion sans évoquer le fait qu'« être persan », c'est être partagé entre deux « formes de vie ». La première peut être définie comme une tension-choc contraignante (*commencer par la fin*) qui anticipe la fin, participe à la réalisation de la sanction, embraie le parcours et fige le sens de la vie dès le début et avant le passage à l'acte tout en empêchant l'emballlement imaginaire du sujet de l'action. La deuxième correspond à un relâchement tensif (*finir par le commencement*) qui s'arrête à la virtualisation de la sanction, débraie le sujet et son parcours, renverse le contenu narratif, s'ouvre sur l'emballlement imaginaire de la collectivité et aboutit ainsi à une circulation des scènes. Cela rend le sens de la vie fluide, non figé, dilatant et mis en attente.

NOTES

1. Les noms les plus importants qui s'inscrivent à l'origine des bouleversements narratifs et qui ont une part importante dans la conception des structures profondes immanentes sont : R. Barthes, A.J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, G. Genette, C. Metz et T. Todorov.

2. Il y a aussi un proverbe arabe où la sanction manipulatoire occupe la première place dans le schéma de l'action : « Frappe ta femme tous les matins ; même si tu ne sais pas pourquoi, elle, elle le sait très bien » (Nasif, 1996 : 53).

3. Nous pensons utile de présenter ici un autre conte persan intitulé « Le Cordonnier et son Apprenti » qui ressemble beaucoup à celui-ci et pour lequel nous avons pu trouver une source écrite.

Le Cordonnier et son Apprenti

Il y avait un Cordonnier, qui, tous les jours avant de quitter la boutique, punissait son Apprenti en lui rappelant qu'il devait surveiller les cuirs avec attention afin que les chiens ne les volent pas. Un jour, le Cordonnier est parti sans punir son Apprenti. Et ce jour-là, un morceau de cuir a été volé par un chien en raison de négligence de celui qui devait s'occuper de la boutique en l'absence de son Maître. C'est à ce moment-là que l'Apprenti s'est mis à pleurer de peur, s'est réfugié chez les voisins et leur a demandé de s'entremettre auprès de son Maître pour lui. Quand celui-ci a appris la nouvelle, il a appelé son élève au travail et ne s'est même pas fâché contre lui. Très étonnés, les gens du quartier en ont demandé la raison. Le Cordonnier a dit : « les autres jours, je le punissais pour empêcher les chiens de voler les cuirs, mais

maintenant que le mal est fait, à quoi ça sert de lui en vouloir et de le punir». (Zolfagari, 2005 : 816).

4. La tensivité peut être abordée de deux manières différentes : « Soit comme fondement et généralisation de l'intentionnalité au sens phénoménologique du terme, dont on sait que l'étymon latin in-tendere désigne l'action de "tendre vers", au sens de "viser", approcher quelque chose pour éventuellement s'en saisir ; c'est la structure de tout acte de conscience, qui a son modèle dans la sensori-motricité, les actes moteurs guidés par une visée, pour ne pas dire une "vision", bref un acte de perception ou de saisie anticipée. Soit encore comme généralisation ou eidétisation d'un certain nombre de propriétés physiques permettant de décrire un continuum spatio-temporel : la différence de potentiel dans un flux énergétique donné, la force appliquée à un corps pour en séparer la partie, l'état plus ou moins tendu d'une matière élastique ou extensible, l'état de ce qui menace de rompre, etc. dont le point commun est de conjointre l'extensité et l'intensité » (Ouellet, 1996 : 4).

5. Selon A.J. Greimas et J. Courtés, « la tensivité est la relation que contracte le sème duratif d'un procès avec le sème terminatif : ce qui produit l'effet de sens "tension", "progression" [...] ». Cette relation aspectuelle surdétermine la configuration aspectuelle et la dynamise en quelque sorte » (1993 : 388).

6. J. Fontanille et C. Zilberberg distinguent deux types de valences : les valences subjectales et les valences objectales. Les premières sont celles qui « déterminent les conditions de l'accès à la valeur pour le sujet, ainsi que la valeur de la jonction : de nature essentiellement "rythmique", elles peuvent être identifiées grâce au tempo et à l'aspectualisation de la saisie ou de l'échange » (1998 : 23). Les secondes sont celles qui « déterminent dans la morphologie des figures-objets, ce qui les rend propres à accueillir un investissement axiologique, notamment, leur structure méréologique » (*ibid.*).

7. Selon A.J. Greimas, le déplacement « s'interprète généralement, dans le cadre narratif, comme la manifestation figurative du désir, autrement dit comme la forme narrative de la modalité du vouloir dont se trouve doté le sujet. Dans la mesure où le déplacement a un objet, on peut le définir comme une quête » (1983 : 146).

8. Cela va à l'encontre de l'idée de J. Alonso Aldama selon laquelle l'actant collectif relève de l'ordre du discontinu : « cet actant collectif représente l'apparition d'une discontinuité dans le continuum du social ; l'articulation que présuppose l'apparition d'un actant collectif équivaut à l'introduction de limites, de démarcations, de différences, dans l'espace "amorphe" et indéfini du social » (2000 : 51). D'un côté, l'actant collectif qui nous occupe s'inscrit dans le même *continuum* tensif dont le déclencheur n'est autre que le Destinataire initial. De l'autre côté, il signifie par rapport à un espace bien défini et déterminé qui est celui d'une sanction pragmatique et d'une tensivité rythmique : une giflette par jour.

9. J.-M. Floch croit à « deux grands principes de l'identité : l'*idem* et l'*ipse*. L'*idem*, c'est le même, opposé au variable et au changement ; l'*idem* renvoie en fait à la notion de permanence dans le temps. L'*ipse*, quant à lui, n'est pas lié à cette idée de permanence dans le temps : il est lié au fondement éthique de soi et à la relation à l'autre » (1995 : 40).

10. C. Zilberberg propose d'appeler « introjectif » le temps qui correspond à l'information de l'observateur par le procès et « projectif », celui qui s'interprète comme l'information du procès par l'observateur (1991 : 101).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALONSO ALDAMA, J. [2000] : « Le social instable », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 71-72, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 49-64.
- BERTIN, E. [2003] : « Penser la stratégie dans le champ de la communication. Une approche sémiotique », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 89-90-91, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 15-63.
- BRANDT, P.A. [1992] : *La Charpente modale du sens*, Amsterdam-Philadelphie Aarhus, Benjamins.
- BREMOND, C. [1973] : *La Logique du récit*, Paris, Seuil.
- CHALONGE, F. de [1996] : « Le corps et la place », dans M. Costantini et I. Darrault-Harris (dir.), *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant. Hommage à Jean-Claude Coquet*, Paris, L'Harmattan, 105-113.
- COQUET, J.-C. [1997] : *La Quête du sens. Le langage en question*, Paris, PUF.
- COURTÉS, J. [2003] : *La Sémiotique du langage*, Paris, Nathan Université.
- ECO, U. [1999] : *Kant et l'Ornithorynque*, Paris, Grasset.
- FLOCH, J.-M. [1995] : *Identité visuelle*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, J. [1998] : *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges ;
- [1999] : *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF ;
- [2004] : *Soma et Séma, figure du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose ;
- [2006] : « Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 104-105-106, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 13-73.
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Pierre Mardaga.
- GENINASCA, J. [1997] : *La Parole littéraire*, Paris, PUF.
- GREIMAS, A.J. [1983] : *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1993] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- LANDOWSKI, E. [2005] : « Les interactions risquées », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 101-102-103, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 7-100.
- MONTESQUIEU [(1721) 1992] : *Lettres persanes*, Paris, Flammarion.
- NASIF, E. [1996] : *Les plus beaux discours qui existent sur les femmes*, Beyrouth, Dar Al-djil.
- OUELLET, P. [1996] : « Pour une sémiotique tensile, les gradients du sens », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 46-47, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 3-12.
- PARRET, H. [2001] : « Présence », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 76-77-78, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 9-126.
- PROPP, V. [(1928) 1970] : *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- ZILBERBERG, C. [1991] : « Aspectualisation et dynamique discursives », dans J. Fontanille (dir.), *Le Discours aspectualisé. Actes du colloque « Linguistique et sémiotique I » tenu à l'Université de Limoges (1989)*, Amsterdam et Philadelphie, Presses universitaires de Limoges et Benjamins, 83-104 ;
- [2006] : « Retour sur *Bonne pensée du matin* de Rimbaud », *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 107-108, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 25-72.
- ZOLFAGARI, H. [2005] : *Les Contes populaires*, Téhéran, Mazeyar.

POÉTIQUES DE L'ARCHIVE

L'archive du biographe.

Usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine.

Robert Dion et Mahigan Lepage – page 11

La biographie d'écrivain contemporaine (*sur un écrivain par un écrivain*) – et les nombreux genres voisins : le roman biographique, l'essai biographique, la fiction biographique, le roman du biographe, etc. – se signale par un usage particulier de l'archive qui la distingue des biographies plus conventionnelles signées par des universitaires ou par des journalistes. Dans des ouvrages comme *Le Perroquet de Flaubert* de Julian Barnes, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon ou *Morts imaginaires* de Michel Schneider, l'archive n'a pas pour unique fonction d'étayer le récit, d'attester que telle chose ou tel événement a été : elle ne disparaît pas sous la surface narrative du récit de vie, elle est au contraire exhibée, questionnée, quand ce n'est pas triturée ou tout simplement créée, entre fonction d'authentification et fonction de fabulation. L'article que nous proposons poursuit deux objectifs qui en ordonnent les deux parties. Le premier est d'interroger le statut de l'archive dans la *praxis* biographique en suivant le parcours qui va de sa médiatisation à son appropriation, parcours illustré par plusieurs exemples tirés de notre corpus. Le second objectif, qui consiste à observer de près le travail de l'archive dans une biographie contemporaine, est au fondement de notre deuxième section : l'étude de la biographie d'un « écrivain » pour le moins surprenant, Vladimir Ilitch Oulianov dit Lénine, par Dominique Noguez (1989).

The contemporary writer's biography (*about and by a writer*) – along with numerous similar genres (biographical novel, biographical essay, biographical fiction, biographer's novel, etc) – distinguishes itself from more conventional biographies penned by academics or journalists by its use of the archive. In works such as Julian Barnes' *Flaubert's Parrot*, Pierre Michon's *Rimbaud le fils* or Michel Schneider's *Morts imaginaires*, the archive is not solely used to support the narrative or provide evidence that this or that event *happened*; it does not disappear under the narrative surface of life histories. Instead, the archive is revealed, questioned, if not milled or simply fabricated, and operates somewhere between its authentication and fabrication functions. The article here proposed sets two objectives from which are derived its two

sections. The first is to question the status of the archive in the biographical *praxis* by following the path from its publication to its appropriation, as illustrated by several examples in our collected works. The second objective, which consists of a closer examination of contemporary biography, is the basis of the second part of the article which delves into the biography of an unexpected (to say the very least) "writer", Vladimir Ilitch Oulianov, otherwise known as Lenin, written by Dominique Noguez (1989).

Naissance d'un fantôme.

Dora Bruder de Patrick Modiano.

Catherine Douzou – page 23

Dora Bruder est une œuvre ambiguë en ce qu'elle se présente comme un livre d'archives et de traces, construit sur l'enquête que mène un narrateur pour découvrir la vérité sur une jeune fugueuse pendant l'Occupation. Il a d'abord appris son existence par un avis de recherche lu dans un vieux journal de 1941. Mais ces archives, sans cesse sollicitées et citées, ne permettent pas d'accéder à ce que cherche le narrateur. Il ne peut communier avec la jeune Juive, finalement déportée à Auschwitz, que par un effet d'identification et d'imagination qui reconstruit la fiction là même où, doutant de la littérature, il voulait la bannir. L'enquête comme mise en scène de l'archive se penche alors sur l'écriture de l'Histoire comme sur le pouvoir de la littérature à dire le réel et à conserver la mémoire. Le livre mémorial devient lui-même archive et trace, tombeau monumental de destins minimes, mais redécouvre la valeur heuristique et dénonciatrice de la fiction.

Dora Bruder is an ambiguous work for it appears as a book of archives and tracks, built on the inquiry which leads a narrator to discover the truth about a girl absconder under the Occupation, the existence of which he learnt by a wanted notice read in an old newspaper of 1941. But these archives, ceaselessly sought and quoted, do not allow us grasp the purpose of the narrator, who communes with the young Jew, finally deported to Auschwitz, through identification and an imagination that reconstructs the fiction at the same place from which it was supposed to be banished. The inquiry as the stage setting of the archives thinks then about the writing of the History as

about the power of literature to say the reality and to keep the memory. The book memorial becomes itself archives and track, monumental grave of small fates but rediscovers the value heuristics and informer of the fiction.

Des anciennes photos à l'archive de pierre.

Élisabeth Nardout-Lafarge – page 33

Cet article décrit quelques-unes des modalités d'appropriation de l'archive dans quatre récits de Pierre Bergounioux, *La Maison rose*, *Miette, B-17* et *La Mort de Brune*, depuis les photographies anciennes jusqu'à l'édifice qui abrite les archives elles-mêmes. Par une appropriation dynamique où le récit convoque l'archive pour débattre avec elle et la mettre à l'épreuve, ces textes l'incorporent au projet d'ensemble de l'œuvre attachée à la compréhension de ce qui du passé détermine le présent.

This paper describes some of the modes used to appropriate a very diverse archive, including old pictures and the building where archives themselves are stocked, in Bergounioux's narratives, *La Maison rose*, *Miette, B-17* and *La Mort de Brune*. Through a dynamic appropriation, in which narration discusses archive, these texts put it to the test and incorporate it into the general project of Bergounioux's writing, dedicated to the understanding of what in the past, determines the present.

« Le réel à l'état passé ».

Passion de l'archive et reflux du récit.

Marielle Macé – page 43

Notre passion pour l'archive se nourrit d'un certain renoncement à l'emportement romanesque : le rapport d'attestation, de conservation, voire de sidération que l'écriture de l'archive nous invite à entretenir avec notre passé n'est pas sans lien avec ce que Ricœur appelait la « nuit de l'entendement narratif ». La documentation collectée par Roquentin dans *La Nausée*, le rassemblement d'un répertoire photographique du monde proustien par Roland Barthes, le goût actuel des récits de filiation sont autant d'exemples permettant d'observer le triomphe durable du thème mémoriel et sa force émotionnelle, mais aussi de l'associer à une crise déjà ancienne du récit prospectif dont cet article souhaite exposer les enjeux.

Our passion for archive is founded on a certain renouncement to the “power of elation” of stories: the poetics of archive urges us to relate to our own past under the form of attestation, conservation, or amazement. This article proposes to consider this as a mark of what Ricoeur called “a night of narrative intelligence”, and to explore its implications. The documentation gathered by Roquentin in *Nausea*, the collection of photographs of the proustian world by Roland Barthes, the contemporary success of filiation-narratives..., invite us to observe the triumph of memory and its emotional strength, but also to associate it to a long-lasting crisis of narrativity, of the prospective aspect of stories.

« La copia » de l'art de poésie. À propos de *Quelque chose noir* chez Jacques Roubaud.
Manon Plante – page 61

Cet article étudie les statuts et les enjeux de l'archive dans le cas particulier de la réécriture faite par Jacques Roubaud, dans le recueil *Quelque chose noir* (1986), du *Journal* (1984) d'Alix Cléo Roubaud, son épouse, décédée en 1983. Nous analyserons ce diptyque en nous intéressant à l'effet de répétition produit par le dispositif intertextuel, et surtout aux libertés prises par le poète à l'intérieur de cette *copia* (déplacements sémantiques, grammaticaux ou syntaxiques). Nous tenterons d'observer comment le travail de deuil et la réorganisation de la mémoire privée, intime, visent à une réinvention de formes appartenant à la tradition, notamment celle du tombeau poétique et, plus généralement, celle du poème lyrique, en ce qui a trait à la représentation et à la récitation. Enfin, nous montrerons comment ce travail sur l'archive convoque de manière paradoxale une pensée à la fois de la disparition et de l'inscription, qui s'accorde aux thèses roubaudiennes sur la création poétique et la mémoire.

This article addresses the question of the archive – its status and its stakes – through the act of rewriting as it is achieved by Jacques Roubaud in *Quelque chose noir* (1986) in which he reworks *Journal* (1984), written by his wife Alix Cléo Roubaud who passed away in 1983. In this diptych, I will analyse the repetition generated by the intertext, but foremost by the discrepancies created by the poet in the very heart of this *copia* in order to demonstrate

that the mourning process and the re-organisation of the intimate memories lead to a reinvention of a number of traditional forms such as the poetic grave or the representation and recitation of the lyrical poem. I will finally point out the ways in which this work on the archive brings about a paradox, that is to say a reflection on both disappearance and inscription which echoes Roubaud's theory on memory and poetic invention.

***Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*: pragmatique d'une archive puzzle.**
Bernard Magné – page 69

À partir d'une réflexion générale sur le statut de l'archive dans l'œuvre de Georges Perec, je propose d'analyser les principaux mécanismes énonciatifs du *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. À cette fin, je distingue dans cet avant-texte deux grandes instances énonciatives: d'une part le scribe, qui regroupe quatre fonctions (le transcripteur, le coordonnateur, le comparateur et l'adaptateur) et d'autre part le scripteur, qui en regroupe huit (le contrôleur, l'actualisateur, le décideur, le gloseur, le scénariste, le rédacteur, l'« aëncreur » et l'individu). Illustrée par des exemples très précis empruntés au manuscrit du *Cahier des charges*, l'analyse de ces différentes fonctions met en lumière les mécanismes spécifiques qui les sous-tendent, les effets qu'elles produisent sur le lecteur et révèle toute la complexité d'un avant-texte qu'on ne saurait réduire à un simple catalogue de contraintes et de consignes oulipiennes.

This article offers a brief overview of the importance of the archive in the work of Georges Perec, as a prelude to a detailed analysis of the main patterns of enunciation in the drafts published posthumously as *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. There are essentially two main instances of enunciation, that of the scribe and that of the scripter. The scribe covers four functions: transcription, placement, comparison and adaptation. The scripter, on the other hand, fulfills eight functions: checking, realization, decision-making, commenting, story-boarding, writing-out, what I call inking/anchoring, and personalization. Using specific examples to illustrate the various patterns and how they affect the reader, this study reveals the complexities of the *Cahier des charges* as much more than a mere catalogue of “Oulipian” constraints.

HORS DOSSIER

Réexamen du parcours narratif: place et types de la sanction. « Comment peut-on être Persan ? »
Hamid Reza Shairi – page 89

Par leurs diversités culturelles, les discours sont souvent le moyen de fournir à la théorie une force innovante. Le petit conte persan auquel nous nous intéressons ici nécessite une révision du régime narratif classique puisque le modèle standard de la narrativité semble insuffisant pour son examen. En effet, cette étude s'efforce de montrer comment le discours persan nous met en présence d'un parcours qui, nourri de la problématique de la tensivité et du corps, déplace les phases du schéma narratif en le faisant débiter par une sanction anticipée et manipulatoire. Nous verrons par la même occasion en quoi cette sanction procure à la narrativité une dimension sensible et phénoménologique. Cela nous permettra de constater que l'interaction des plans sémiotiques aboutit à l'insertion des dimensions axiologiques – impressive, émotionnelle et cognitive – dans le parcours narratif pour créer deux formes de vies distinctes: commencer par la fin; finir par le commencement.

Due to their cultural diversity, discourses bring about innovative power in theories. The fairy tale in this article calls for reconsidering classic narrative system, since the standard model of narrativity is insufficient for studying the cited fairy tale. In fact, in the present study, the writer tries to investigate how the present persian discourse poses us into a process which originates from tensiveness and body problematic. It further displaces narrative phases as a result of which, anticipatory and manipulative sanction comes to the very beginning of the process. In the present occasion, the sanction causes narrativity to possess sensible and phenomenological dimensions. Based on these findings, we can observe that how interaction of semiotics levels lead to insertion of axiologic, impressive, emotional, cognitive dimensions in narrative process for the sake of creating two distinct forms of life: to start with the end; to end up with the beginning.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Carol Dallaire

Les œuvres de Carol Dallaire ont été présentées, depuis 1977, dans de nombreuses expositions, colloques et séminaires au Québec, au Canada, au Portugal, en France, en Espagne, en Écosse. Depuis 1991, elles ont fait l'objet de plusieurs publications, dont *Petites Mythologies* (compte d'auteur, 1993), *La Poésie possible des limites* (Centre d'artiste Séquence / Le Sabord), « Savoir-faire, traditions et création (portrait de l'artiste) » (*Nouvelles de l'estampe*, 2000), « Perception, Electronics, Technology » (*MusicWorks*, 2001). Carol Dallaire a été invité à deux reprises au Banff Centre for the Arts pour ses travaux liés à l'imagerie et à l'impression numérique ainsi qu'à la narrativité. Il continue de s'intéresser à la question des rapports entre le texte et l'image ainsi qu'à l'œuvre d'art numérique multimédia à travers l'analyse critique, l'expérimentation et le développement de stratégies de présentation.

Robert Dion

Professeur de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Montréal et directeur du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) à cette université, Robert Dion poursuit des recherches sur les fictions contemporaines et sur la biographie littéraire. Au printemps 2007, il a publié un ouvrage intitulé *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois* (Presses de l'Université d'Ottawa / Königshausen & Neumann). À titre de coéditeur scientifique, il vient de faire paraître *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'auto-biographie* (Nota bene, 2007). Il dirige actuellement une équipe de recherche sur les littératures contemporaines québécoise et française.

Catherine Douzou

Membre du centre de recherches « Roman 20-50 » de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, et de celui de Paris III « Études du Roman du second demi-siècle », Catherine Douzou est spécialiste de l'œuvre de Paul Morand, de la forme narrative brève au *xx^e* siècle, du récit et du théâtre contemporain. Elle s'intéresse aussi aux mises en fiction et en scène de l'histoire au *xx^e* siècle et aux rapports entre récit et théâtre. Elle est actuellement maître de conférences en littérature du *xx^e* siècle à Lille 3. Elle a publié en nom propre *Paul Morand novelliste* (Honoré Champion, 2003), dirigé ou codirigé l'édition d'actes de colloques, de numéros de revues et participé à l'édition des romans de Paul Morand (Bibliothèque de la Pléiade, 2005).

Marie-Pascale Huglo

Marie-Pascale Huglo est professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses recherches portent principalement sur la littérature française contemporaine. Elle a récemment publié une fiction, *Minneures* (L'Instant même, 2005) et un essai, *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine* (Presses universitaires du Septentrion, 2007).

Mahigan Lepage

Étudiant au doctorat à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Poitiers dans le cadre d'une cotutelle de thèse, Mahigan Lepage est également membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Son mémoire de maîtrise, qui portait sur l'utilisation de la photographie dans la biographie contemporaine, paraîtra sous peu dans une version remaniée (Nota bene). Ses recherches sur le contemporain ont donné lieu à des publications dans des revues savantes (*Voix et Images, Études françaises, French Forum*). Il prépare maintenant une thèse sur François Bon et l'écriture au présent.

Marielle Macé

Ancienne élève de l'École normale supérieure, Marielle Macé est chercheur au CNRS (CRAL-EHESS), membre de l'équipe Fabula à l'ENS et auteure de travaux sur la littérature française moderne. Elle s'intéresse aux figures du savoir et de l'expérience littéraires – poétique de l'essai de Bergson à Barthes, théories des genres, pensées de la fiction, histoire des rapports entre littérature et discours savants, articulation de la lecture et des émotions, etc. Elle a publié notamment *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au *xx^e* siècle* (Belin, « L'extrême contemporain », 2006), *Le Savoir des genres* (La Licorne, 2007), *Le Genre littéraire* (Garnier-Flammarion, 2004) et *Barthes, au lieu du roman* (Desjonquères / Nota bene, 2002). Elle prépare actuellement un ouvrage consacré à l'usage des récits : *L'Émotion narrative, Sartre et les aventures*.

Bernard Magné

Bernard Magné est professeur émérite de littérature contemporaine à l'Université de Toulouse-le-Mirail. Depuis plusieurs années il a consacré l'essentiel de ses travaux de recherche à l'œuvre de Georges Perec, dont il est un des principaux spécialistes. Après avoir édité en collaboration le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*

(1993), il a publié un *Georges Perec* (Nathan, 1999 ; réédité en 2005 chez Armand Colin) et une édition des *Romans et récits* de Georges Perec (Hachette, coll. « Pochothèque », 2002). Il est membre du conseil d'administration de l'Association Georges Perec et du comité de rédaction des *Cahiers Georges Perec*.

Élisabeth Nardout-Lafarge

Élisabeth Nardout-Lafarge est professeure titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et directrice du CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises). Spécialiste de la littérature québécoise contemporaine, elle est notamment l'auteur d'un essai, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris* (Fides, 2001) et, avec Michel Biron et François Dumont, d'une *Histoire de la littérature québécoise* (Boréal, 2007).

Manon Plante

Manon Plante est étudiante au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle prépare actuellement un mémoire de maîtrise sur la réception de l'œuvre de René Char au Québec. Plus généralement, elle s'intéresse aux poésies contemporaines et modernes, française et québécoise. Elle est actuellement coresponsable, avec Karim Larose, de l'édition des essais et critiques littéraires de Gilles Hénault (à paraître chez Sémaphore, 2008) ainsi qu'adjointe du coordonnateur scientifique du CRILCQ-site Université de Montréal et membre du comité éditorial de la revue *Globe*.

Hamid Reza Shairi

Hamid Reza Shairi est directeur du Département de français à l'Université Tarbiat Modares à Téhéran. Il enseigne la sémiotique générale et la sémiotique du discours. Il est l'un des fondateurs de l'Association de la sémiotique de l'art à l'Académie des arts de Téhéran. Il a été également, avec J. Fontanille et D. Bertrand, l'un des organisateurs des Conférences sémiotiques d'Ispahan qui ont eu lieu à l'Université d'Ispahan (1999 à 2001). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages en sémiotique (*Les Préalables de la Nouvelle Sémiotique*, Samt, 2002, *Analyse sémiotique du discours*, Samt, 2007). Il prépare actuellement un nouvel ouvrage intitulé : *Greimas, l'Œuvre et l'Homme*.

intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

Disparaître

sous la direction de
George Varsos et Valeria Wagner



n° 10 (automne 2007)

Marx, Wittgenstein et l'amante du mage :
remarques sur la disparition, l'évidence et le pouvoir
Valeria Wagner (Université de Genève)

La perception du mouvement entre disparition et
apparition : réminiscence mallarméenne
de l'intermédialité
Sylvano Santini (Université du Québec à Montréal)

Aspects philosophiques de la disparition :
un détour par la Chine ancienne
Nicolas Zufferey (Université de Genève)

Colonel Chabert ou le revenant intempestif
Alain Brossat (Paris VIII)

Illusions of Absence:
Readers, Responsibility and Closure in *The Winter's Tale*
and *The Remains of the Day*
Susan Bruce (Keele University)

La vidéo à l'épreuve de la disparition
(J. Hanono, F. Menini)
Jean-Louis Déotte (Paris VIII)

The Sounds of Disappearance
Dave Guimond (McGill University)

Faire et contrefaire : les disparitions d'un auteur
Corinne Fassbinden (chercheuse indépendante)

Gardens of Things: The Vicissitudes of Disappearance
Anita Starosta (University of Santa Cruz)

Remarks on the Disappearance of a Medium:
the Case of Language in Translation
George Varsos (Université d'Athènes)

Dossier visuel

Dwelling in Mobility: Maria Papadimitriou
Maria-Thalia Carras

In Transit
Maria Papadimitriou

À paraître:

n° 11 Adapter (printemps 2008)

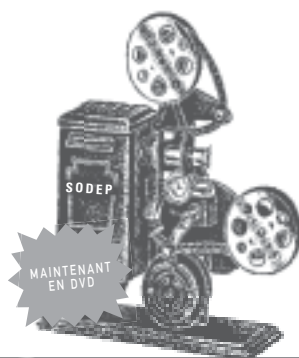
n° 12 Mettre en scène (automne 2008)

À lire bientôt sur le site de la revue :

Le deuxième numéro électronique consacré
aux "uchronies" et dirigé par Olivier Asselin

Intermédialités, CRI, Université de Montréal C.P.6128 succursale Centre-Ville, Montréal (Québec) Canada H3C 3J7
Tél.: (514) 343-2438; Téléc.: (514) 343-2393 Courriel: intermedialites@umontreal.ca Site: <http://www.intermedialites.ca>

DEPUIS PLUS DE 28 ANS,
LA SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT
DES PÉRIODIQUES CULTURELS QUÉBÉCOIS
VOUS OFFRE UN REGARD SUR LA CULTURE
À TRAVERS LES REVUES.
VOUS POUVEZ MAINTENANT VOIR
L'HISTOIRE DES REVUES CULTURELLES EN DVD,
LEUR RÔLE DE PREMIER PLAN,
LES COURANTS QUI LES ONT FAÇONNÉES,
SANS OUBLIER DES TÉMOIGNAGES D'ÉDITEURS
ET L'OPINION DES LECTEURS.



SODEP

460, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, BUREAU 716, MONTRÉAL QC H3B 1A7
T/ 514 397-8669 F/ 514 397-6887 INFO@SODEP.QC.CA WWW.SODEP.QC.CA

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Patrimoine
canadien
Canada
Heritage

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 36, n° 1 : Le symbole : réflexions et enjeux contemporains ; vol. 36, n° 2 : Éthique et sémiotique du sujet ;
vol. 36, n° 3 : Le « titre » des œuvres : accessoire, complément ou supplément ?

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : Études sémiotiques. • 1984, vol. 12 / n° 1 : Point de fugue : Alain Tanner ; vol. 12 / n° 2 : L'énonciation ; vol. 12 / n° 3 : Philosophie et Langage. • 1985, vol. 13 / n° 3 : L'art critique. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : La lisibilité ; vol. 14 / n° 3 : Sémiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité ; vol. 15 / n° 2 : La traductique ; vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène ; vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres ; vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18 / n° 1 : Rythmes ; vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions ; vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien ; vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission ; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes ; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas ; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect ; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre ; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun ; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations ; vol. 23, n° 2 : Style et sémiosis ; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible ; vol. 24, n° 2 : Les interférences ; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma ; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens ; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône.

• 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres ; vol. 27, n° 2 : La Réception ; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine ; vol. 28, n° 2 : Le Silence ; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité ; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité ; vol. 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication ; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste ; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique ; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections ; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations ; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets ; vol. 32, n° 3 : La rumeur. • 2005, vol. 33, n° 1 : L'allégorie visuelle ; vol. 33, n° 2 : Le sens du parcours ; vol. 33, n° 3 : Filiations. • 2006, vol. 34, n° 1 : Fortune et actualité de *Du sens* ; vol. 34, n° 2-3 : Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles. • 2007, vol. 35, n° 1 : Échos et résonances ; vol. 35, n° 2 : Imaginaire des ruines ; vol. 35, n° 3 : Poétiques de l'archive.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

PROTÉE

Veuillez m'abonner à la revue pour ____ an(s) à partir du volume ____ n° ____ .

Version imprimée ☐

Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de
Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et/ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre les citations dans le corps du texte par la mention bibliographique « (auteur, année : page) » et de dresser les références bibliographiques à la fin de l'article – les références des citations ne doivent pas apparaître en note ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, LXI-1, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de traduire en français, dans le corps du texte, les citations tirées de textes anglais et de les faire suivre de la mention « (auteur, année : page ; notre traduction) » et d'un appel de note – dans la note, on placera l'original anglais ;
8. de s'en tenir, quant au reste et pour l'essentiel, aux notes de contenu ;
9. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
10. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
11. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
12. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Word » ou « RTF » ;
13. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
14. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.